

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**ALICE FERNANDES FREYESLEBEN**

**OS SENTIDOS DO "MODERNO" NOS DISCURSOS SOBRE AS ARTES EM  
CURITIBA.**

**CURITIBA**

**2018**

**ALICE FERNANDES FREYESLEBEN**

**OS SENTIDOS DO "MODERNO" NOS DISCURSOS SOBRE AS ARTES EM  
CURITIBA.**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em História -  
PPGHIS na linha de pesquisa Arte, Memória e  
Narrativa. Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Kaminski

**CURITIBA  
2018**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR -  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS, MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Freyesleben, Alice Fernandes  
Os sentidos do "moderno" nos discursos sobre as artes em Curitiba / Alice  
Fernandes Freyesleben. - Curitiba, 2018.  
153 p 1

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Rosane Kaminski

1. Arte moderna - História - Paraná. 2. Literatura - História - Paraná. 3.  
Revista Joaquim. I. Kaminski, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Rosane. II. Título. III. Universidade  
Federal do Paraná.

CDD 708.98162



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ALICE FERNANDES FREYESLEBEN**, intitulada: **OS SENTIDOS DO MODERNO NOS DISCURSOS SOBRE AS ARTES EM CURITIBA**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 27 de Fevereiro de 2018.

ROSANE KAMINSKI(UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)

ARTUR CORREIA DE FREITAS(UFPR)

EVERTON DE OLIVEIRA MORAES(UNESPAR)

## AGRADECIMENTOS

Todo o gesto de escrita é coletivo. Em cada linha dessas páginas há um pouco do sorriso fácil e da inclinação natural à felicidade que são tão característicos da professora Rosane Kaminski. Encontrar palavras para agradecê-la não é das tarefas mais fáceis. Porque além de gostar de filmes estranhos, ser uma professora competente, uma orientadora atenta e uma pesquisadora brilhante, Rosane tem a capacidade de fazer da vida das pessoas que a rodeiam (e ela gosta quando são muitas) simplesmente melhor. Então, como eu sempre digo: obrigada por existir!

E cada palavra que foi escolhida nesse trabalho em lugar de outra qualquer é também dele, Vini. Meu maior cúmplice nas horas de estudo e nas horas de deleite. Obrigada por me aguentar durante a fase da escrita e por me inspirar todos os dias.

E como sem amigos nada vale a pena. Agradeço a Tuli por partilhar a vida comigo, esses últimos meses foram duros, eu sei... mas aí, ó: acabou, bichão! Julianna, sou por demais grata pelos chats telefônicos, palavras de apoio e pelo seu companheirismo acadêmico. Só melhora, amontado de partículas cósmicas preferido! Virgínia, obrigada pela paciência e apoio incondicional desde o primeiro ano de faculdade. Sem você eu não estaria aqui. Na verdade, agradeço a todos os meus amigos pela interlocução e alegria dividida. Todos estão presentes de alguma forma na dissertação.

Reservo minha gratidão também aos historiadores da arte, Geraldo Leão, pelas críticas e sugestões que tanto me ajudaram a melhorar a escrita desse trabalho e Artur Freitas pelo prazer que tive ao ler seus textos. Agradeço ainda ao PPGHIS pelas oportunidades concedidas para participar de congressos e eventos.

E dedico aos meus pais tudo o que aprendi até agora. Essa dissertação de mestrado, na realidade é de vocês.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo levantar a discussão acerca da maleabilidade do termo moderno no que se refere aos discursos sobre as artes e a literatura no meio curitibano durante a primeira metade do século XX. Para tanto, situa-se entre a análise de fontes documentais e a análise da historiografia produzida sobre o assunto. A abordagem aqui pretendida se divide, portanto, entre dois conjuntos de textos. O primeiro, é composto por documentos como catálogos, resenhas críticas, ensaios, entrevistas e contos literários. O segundo, por narrativas sobre o moderno no meio artístico-literário curitibano produzidas com rigores historiográficos por pesquisadores recentes. De início, procura-se contextualizar os debates sobre o moderno na cidade em cotejo com as transformações sociais que marcaram o período. Em seguida, passa-se ao conjunto de trabalhos acadêmicos selecionados para mobilizar o debate sobre o moderno. Por fim, investiga os sentidos investidos nos discursos a partir de dois eixos interpretativos sobre a modernidade artística-literária em Curitiba nos anos 1940 tendo como fonte principal a revista *Joaquim*.

Palavras-chave: crítica de arte; moderno; meio artístico-literário curitibano; historiografia; revista *Joaquim*.

## ABSTRACT

The present research aims to raise the discussion about the malleability of the modern as a term related to discourses about arts and literature in Curitiba scene during the first half of the 20th century. For this, the methodological approach it is located between the analysis of the documental sources and the analysis of the historiography produced of the subject. The approach here is divided, therefore, between two sets of texts. The first one consists of documents such as catalogs, critical reviews, essays, interviews and literary tales. The second, by narratives about the modern in the artistic-literary environment of Curitiba produced with historiographical rigor by other researchers in the area. At first, we try to contextualize the debates about the modern in the city relating with the social changes that marked the period. Then, it moves on to the set of selected academic works to mobilize the debate on the modern. Finally, it investigates the meanings invested in the discourses from two interpretative axes on the artistic-literary modernity in Curitiba in the 1940s, with *Joaquim* magazine as its main source.

Key-words: art critics; modern; Curitiba's artistic-literary médium; historiography, *Joaquim* magazine.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	7
<b>CAPÍTULO 1 – PRELÚDIO: AS IDEIAS E A CIDADE</b>	16
1.1 SIMBOLISMO	20
1.2 PARANISMO	22
1.3 FUTURISMO/MODERNISMO	24
1.4 ANDERSEN E A PINTURA NO PARANÁ: UMA QUESTÃO DE PATERNIDADE	27
1.5 URBANIZAÇÃO E INSTITUCIONALIZAÇÃO	30
1.6 A CRIAÇÃO DO SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES	35
1.7 A ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ	38
1.8 A REVISTA <i>JOAQUIM</i>	41
<b>CAPÍTULO 2 – ARTE MODERNA EM CURITIBA: FORMAS DE NARRAR</b>	48
2.1 "A VITÓRIA DO ESPÍRITO MODERNO" – ANOS 20	60
2.2 GUIDO VIARO – A IMAGEM DO ARTISTA MODERNO	64
2.3 ANOS 50 E 60 – "A CONSOLIDAÇÃO DO MODERNO NA HISTÓRIA DA ARTE DO PARANÁ" OU MAIS MODERNO DO QUE OS MODERNOS	71
2.4 "PAISAGEM", UMA ESCOLHA MODERNISTA	82
<b>CAPÍTULO 3 – SENTIDOS DO MODERNO: DEBATES SOBRE ARTE E LITERATURA NA CURITIBA DOS ANOS 40</b>	90
3.1 A GERAÇÃO DE "CRUZADOS SEM CRUZ"	96
3.1.1 A expropriação da experiência ou "um sentido de abismos"	98
3.1.2 Luta surda	101
3.1.3 A culpa e o <i>flâneur</i>	103
3.2 A RELAÇÃO CENTRO/PERIFERIA: UMA QUESTÃO ENTRE LARANJAS E PINHÕES	114
3.2.1 "Os donos da arte no Paraná"	119
3.2.2 "Simplesmente arte"	132
<b>CONCLUSÃO</b>	139
<b>REFERÊNCIAS</b>	145
<b>FONTES DOCUMENTAIS</b>	145
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	147



## INTRODUÇÃO

O sentido de moderno e de modernismo em qualquer época é o de um processo de ~~–torna-se~~”. Pode ser: torna-se novo e diferente; pode significar subverter o que é velho, tornar-se um agente de desordem e mesmo de destruição. O sentido é paralelo ao de buraco negro [...] resulta de uma compreensão em que o espaço tempo se distorcem [...]. Todas as conceitualizações espaço-tempo ou contínuos deixam de ser verdadeiras. [...] Também o moderno não tem fim, é um vórtice tal como um modernista classificou a sua sucção devoradora.

Frederick Karl (1988: p. 21-23)

Investigar os sentidos do moderno nos discursos sobre um determinado meio artístico-literário é sempre um caminho rico para se entender o complexo processo de expansão cultural próprio ao alargamento urbano. Pois, além das questões formais e mercadológicas, os usos conferidos às obras literárias e visuais são também fonte produtora do aparato simbólico e histórico de qualquer localidade. Nas palavras de Beatriz Sarlo, ~~–de~~ algum modo, tudo está ligado às questões de legitimação da mudança, tanto no debate estético como nos encontros ideológicos e na sombra que as transformações sociais projetam sobre o campo literário”<sup>1</sup> e artístico. Em concordância com a autora, nosso trajeto narrativo revela uma mescla de fontes documentais que versam sobre o ~~–moderno~~” no cenário artístico-literário de Curitiba. A constelação de textos aqui utilizada abarca tanto rastros deixados por agentes culturais atuantes na cidade quanto enredos produzidos por especialistas e historiadores das artes e da literatura paranaenses sobre o período que se estende ao longo da primeira metade do século XX.

Entendemos o *moderno* enquanto uma qualidade, um adjetivo que se relaciona com o nome ~~–modernidade~~”. Mas esse nome desfruta, desde sempre, de um lastro difuso e amplo. São tantos os episódios em que se decreta o nascimento da modernidade, quantos são os que atestam o óbito dela. Raúl Antelo chega a afirmar que a modernidade é em suma, uma grande ~~–aventura~~ do sujeito e da história: da historicidade do sujeito e do processo de enunciação dos fatos”<sup>2</sup>.

A problemática de trabalho é de caráter teórico-reflexivo, repousa na maleabilidade adquirida pelo termo *moderno* (e de seus correlatos) em sua potência para atribuir percepções em relação às artes. Dessa forma, a presente pesquisa não tem como escopo o levantamento

<sup>1</sup> SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica*: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 89

<sup>2</sup> ANTELO, RAÚL. ~~–Fins do moderno~~” in. *Travessia*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, n. 31, 1996. p. 1

quantitativo de fontes documentais. Em lugar disso, privilegiou-se um trabalho mais livre com análises de ensaios, textos críticos, ficcionais, historiográficos e teóricos que possibilitassem mobilizar a discussão sobre o "moderno" em Curitiba. É importante alertar que pela própria natureza do nosso objeto de estudo, as balizas que limitam nosso campo de análise não podem ser rígidas. Talvez, elas correspondam mais a um recorte propriamente geográfico – Curitiba, seus agentes culturais e a produção dos pesquisadores que escreveram sobre a arte e a literatura na cidade – do que a uma análise limitada por marcos cronológicos. Mas, como na pesquisa histórica algumas fronteiras precisam ser traçadas, conjecturamos nossas observações entre as primeiras décadas do século XX e os anos finais da década de 1940. Contudo, ao analisarmos os trabalhos de outros pesquisadores foi possível alcançar o "moderno" no meio artístico-literário curitibano até o início dos anos 1960.

Vale destacar ainda que nesta dissertação, imprimimos um livre uso das variações terminológicas tais como ~~–ambiente~~”, ~~–meio~~”, ~~–âmbito~~”, ~~–cenário~~” e ~~–campo~~”<sup>3</sup> artístico-literário para designar o espaço social que encerra a produção de arte, a validação e legitimação das obras e produtores por seus pares, críticos e por instâncias destinadas a esse fim. No mesmo sentido empregado por Pierre Bourdieu, consideramos também como parte desse meio, a *distribuição* das obras e das críticas a respeito delas, através de editoras, livrarias, galerias de arte, catálogos e periódicos culturais. Estes últimos ocupam lugar de destaque, pois nos serviram como principal corpo documental. Acrescentamos ainda que a existência de um público fruidor e alfabetizado é igualmente importante na constituição de qualquer meio artístico-literário.<sup>4</sup>

A posição escolhida para adentrarmos no debate acadêmico acerca das particularidades e movimentos próprios à história do meio artístico-literário curitibano parte de uma visão crítica e consciente de que todo o gesto de escrita da história é artificial. Com isto queremos dizer que ao "ligar as ideias aos lugares"<sup>5</sup>, como tão bem definiu Michel de Certeau, o historiador faz escolhas, suprime algumas vozes e dar lugar a outras, privilegia relações causais em detrimento de outras. Ou seja, admitir a artificialidade de nossa operação é saber que na mesma medida em que *aspira* reconstituir uma realidade passada, esta dissertação diz

---

<sup>3</sup> Como sublinhou Artur Freitas, essas variações não devem provocar perda de sentido. Pelo contrário, nas palavras do autor, o livre uso dos termos evita a ~~–petrificação~~ de certos irreduzíveis dogmas acadêmicos”. FREITAS, —~~Artur~~. A autonomia social da arte no caso brasileiro.” In. *ArtCultura*, Uberlândia, vol.7, n.11, jul-dez.2005. p. 202

<sup>4</sup> A sistematização dos elementos constituintes de um meio artístico e literário se pautou nas contribuições de BOURDIEU, Pierre. —Omercado de bens simbólicos” in. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974

<sup>5</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 65

também respeito ao seu lugar de produção presente. As reflexões de Certeau nos orientam: os deslocamentos aqui propostos, assim como as interpretações e significados conferidos ao corpo documental a partir do arcabouço teórico-metodológico escolhido são ~~um~~ resultado e um sintoma do grupo que funciona como um *laboratório*.<sup>6</sup>

Aliás, Adalice Araújo, Regina Saboia Iorio, Marilda Binder Samways, Artur Freitas, Maria José Justino, Geraldo V. de Leão Camargo, Elizabeth Prosser, Rosane Kaminski, Carla Emilia Nascimento, Everton de O. Moraes, Dulce Osinski, Miguel Sanches Neto, Luis Claudio Soares de Oliveira, Maria Tarcisa S. Bega, Ana Lúcia L. P. Vasquez, Amélia Siegel Côrrea <sup>7</sup> entre tantos outros pesquisadores que poderiam ser citados, são parte desse *laboratório* destinado a discutir e investigar os caminhos e embates que caracterizam o cenário artístico e literário de Curitiba.

Dessa forma o que se pretende com o presente trabalho é contribuir para o *grupo-laboratório* e propor uma narrativa acerca dos sentidos do "moderno" nos debates sobre as artes visuais e literárias nos anos 1940, a partir de dois eixos analíticos mobilizados de forma inédita até então. Ao mesmo tempo intenciona-se ampliar e destacar a importância do diálogo

---

<sup>6</sup> Ibidem. p. 72 (grifo nosso)

<sup>7</sup> ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea em questão 3000 anos de arte paranaense*. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974; IORIO, Regina Saboia. *Novela e Intrigas - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920*, Tese de Doutorado em História. UFPR, 2003; SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988; FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo. 1968-1973*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2003; JUSTINO, Maria José. *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba, Clichepar Editora, 1995; CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Escolhas abstratas-Arte e Política no Paraná (1950-1962)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2002; Idem., *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. Tese de Doutorado em História, Curitiba: UFPR, 2007; PROSSER, Elizabeth S. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004; NASCIMENTO, Carla Emilia. *Nilo Previdi: Contradições entre a Arte Moderna e Arte Engajada na Curitiba entre os anos 1940-60*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, 2013; MORAES, Everton de O. *"Cortar o tecido da história": condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)*. Tese de Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2016; OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese de Doutorado em História e Historiografia da Educação, UFPR, 2006; SANCHES NETO, Miguel. *A Reinvenção da Província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária –Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1998; Oliveira, Luiz. C. Soares. *Joaquim contra o Paranismo*. Dissertação de Mestrado – Estudos Literários Pós-Graduação em Letras, UFPR, Curitiba, 2005; BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Sonho e Invenção do Paraná: Geração simbolista e a construção de identidade regional*. Tese de Doutorado em Sociologia, USP, São Paulo, 2001; VASQUEZ, Ana Lúcia de L. P. *O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia, Curitiba: UFPR, 2012; KAMINSKI, Rosane. *–Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920)–*. In: BREPOHL, M.; CAPRARO, A.; GARRAFFONI, R. [orgs.]. *Sentimentos na história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012; CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andlersen (1860-1935): Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. Tese de Doutorado em Sociologia, USP, São Paulo, 2011

entre autores que se dedicam a um mesmo campo de estudos. Logo, desde onde Beatriz Sarlo nomeou por “área de pilhagem intelectual”<sup>8</sup> dividimos a dissertação em três partes.

Conforme fica explícito no próprio título, o primeiro capítulo “As ideias e a cidade” serve como *prelúdio*. Nele, buscamos inscrever os principais nomes dos agentes culturais curitibanos bem como suas ações, no grande quadro de transformações sintetizado por Sérgio Miceli:

As décadas de 20, 30 e 40, assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola voltado para exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia, etc), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado, etc.), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado, etc) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial, etc).<sup>9</sup>

Temos clareza de que ao elencar esse grande número de mudanças, Miceli se refere ao amplo contexto nacional, ao poder federal constituído e à cidade de São Paulo como o palco fulcral da metamorfose moderna brasileira. No entanto, tais processos e modificações foram sentidos e vivenciados em outras capitais de formas diversas que variaram de acordo com os elementos característicos de cada lugar. Logo, dentro desse amplo quadro, no primeiro capítulo apresentamos considerações sobre elementos específicos ao contexto curitibano. Sem conhecê-los seria impossível investigar o teor das reivindicações sobre o moderno por parte dos agentes históricos, sem conhecê-los não haveria interlocução com narrativas sobre a modernidade artístico-literária produzidas por outros pesquisadores da história cultural curitibana.

Novamente, insistimos na importância do diálogo entre o *grupo-laboratório*, haja vista que essa primeira etapa do trabalho só pôde ser concluída satisfatoriamente em razão da existência de toda uma tradição de estudos acadêmicos nas áreas da história, sociologia, artes e literatura que trataram de diversas formas os elementos da paisagem social curitibana. Assim, para narrar os eventos contidos nesse prelúdio nos servimos de documentos sobre os índices urbanos de Curitiba de caráter oficial desde o início do século XX até meados dos anos 1940 e das contribuições significativas de pesquisas acadêmicas sobre a história do Paraná e de sua capital que serão mencionadas ao decorrer do trabalho. “As ideias e a cidade” situa e descreve assuntos e situações que são partes indissociáveis dos discursos sobre

<sup>8</sup> SARLO, O. Cit., p. 25.

<sup>9</sup> MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1979, p. XVI

arte e literatura analisados nos dois capítulos subsequentes. Assim Simbolismo, Paranismo, Modernismo/Futurismo, e a atuação de Alfredo Andersen no ensino das artes figuram como elementos importantes na história da arte no estado ao longo das três primeiras décadas do século XX. Por tal razão, apresentamos brevemente as características e os agentes culturais envolvidos com esses elementos. No mesmo capítulo, conferimos atenção também ao crescimento do papel do Estado no cenário cultural curitibano, ao governo de Manoel Ribas com a fundação de instituições educacionais e a aprovação do primeiro plano diretor para organizar o crescimento da cidade, o Plano Agache. Mencionamos como a criação de um espaço oficial para abrigar exposições de arte foi recebida pelas agremiações de artistas e literatos, comentamos algumas ações de entidades artísticas e apresentamos as condições de criação do Salão de Arte Oficial do Estado em 1944. Descrevemos ainda o quadro docente e a estrutura curricular da Escola de Música e Belas Artes fundada em 1948, já no governo de Moisés Lupion. Por fim, apresentamos a revista *Joaquim*, haja vista que no percurso da pesquisa esse periódico cultural se mostrou um material proeminente e acabou tomando mais espaço do que havia sido previsto no início. Na medida em que tivemos acesso aos fac-símiles dos 21 números de publicados e nos defrontamos com o grande conjunto textos de autoria de críticos, escritores e artistas visuais que a revista agrupou durante seus dois anos de existência (1946-1948), a importância de *Joaquim* cresceu em nossa narrativa.

No segundo capítulo, a pesquisa se volta com maior ênfase ao plano teórico e ao debate historiográfico. Dois eixos argumentativos são desenvolvidos de forma simultânea e relacional: a maleabilidade de uso do termo moderno e seus correlatos (modernidade, modernização e modernismo) e o papel do historiador enquanto *fictor*, isto é enquanto modelador do passado que ele dá a ler. Nossa reflexão desloca o pensamento de inúmeros autores, mas é preciso destacar a contribuição crucial de George Didi-Huberman, Jacques Rancière e Frederic Jameson para a realização de nossas análises.

Didi-Huberman nos ajudou a pensar sobre os limites próprios à escrita da história da arte. Na obra *Diante da Imagem*<sup>10</sup> o autor afirma que a impossibilidade do historiador se descolar do seu tempo faz com que, de alguma forma, todas as leituras sobre a arte produzida no passado sejam anacrônicas. Isto é, no entendimento de Didi-Huberman as interpretações e filiações atribuídas às obras, que correspondem a uma determinada época, são sempre mobilizadas a partir de categorias e experiências contemporâneas à cada historiador e não ao

---

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte, trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2013

passado que ele deseja restituir a vida. Além disso, o autor põe ainda em questão a impossibilidade de que os objetos simbólicos (obras visuais e literárias) possuam uma temporalidade única, uma vez que, os próprios agentes históricos que produzem tais objetos são atravessados por referências e repertórios artísticos de épocas que os antecederam de diversas maneiras. O que Didi-Huberman destaca é justamente a necessidade de sabermos lidar com esse anacronismo, talvez mais saliente na história das artes visuais e literárias do que em qualquer outro campo da história, e evitar concepções evolutivas e teleológicas sobre a sucessão de movimentos, ideias e propostas artísticas.

Na mesma direção, as teorizações do filósofo francês Jacques Rancière nos são caras para pensar os mecanismos de fabricação de histórias sobre a arte moderna. Ao refletir sobre as relações entre a ficcionalidade e a historicidade dos regimes artísticos, o autor põe em cheque a transformação do lugar das artes entre as atividades humanas. Para Rancière a historicidade própria ao "regime estético das artes" é o verdadeiro nome do que chamamos de *modernidade*.<sup>11</sup> Em outras palavras, este autor se recusa a aceitar a ideia de "arte moderna" com um sentido de passagem ou evolução de estilos e técnicas de representação. Para ele, essa concepção oculta as metamorfoses que fizeram a arte ser "arte", com o modo de ser característico de seus objetos cujo regime de visibilidade e disposição enseja uma potência *política*.<sup>12</sup> Isto é, em Rancière a concepção de *moderno* nos assuntos da arte é dilatada visto que se refere justamente a essa capacidade específica de intervenção na vida que as artes adquirem a partir do século XIX.

Outro autor cujo pensamento repousa longamente acerca da ideia de "modernidade" criticando o vazio substantivo desse nome é Frederic Jameson. Em sua aguçada leitura, Jameson chama atenção para o *mecanismo narrativo* que opera e cria a própria lógica da modernidade (seja ela artística, científica ou filosófica). De acordo com o autor, escrever sobre a "modernidade" significa sempre estabelecer e postular uma data e um começo.<sup>13</sup> Sendo esse começo análogo a uma *ruptura*. Assim, o que Jameson percebe é que a "modernidade" de algo *depende da construção narrativa* elaborada a partir de um ponto de vista específico que inscreve esse algo no cordão de uma continuidade ou no trauma de uma ruptura. Tomar "modernidade" como uma categoria narrativa, conforme propõe o autor, nos ajuda a entender que a *escolha* entre o cordão da continuidade ou o trauma da ruptura

<sup>11</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005 Ibidem, p. 34.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 36-7

<sup>13</sup> JAMESON, Frederic. *Modernidade singular* - ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 43

verificável nos discursos e debates sobre a produção de arte ~~–moderna~~” ou sobre o ~~–atraso~~” das artes no meio cultural curitibano não pode ser fundamentada apenas pela natureza do material de que tratam os discursos – obras, autores, movimentos, instituições e etc - pois, é precisamente ela (a escolha) que seleciona, distribui e classifica esse material.

Em seguida, a partir da contribuição teórica desses autores, analisamos algumas narrativas sobre o passado elaboradas com os rigores próprios à *operação historiográfica*. As histórias partem de momentos que variam dos anos iniciais do século XX até a metade da década de 1960. Mesmo apresentando objetivos diferentes e conclusões distintas, os *fictores* Regina S. Iório, Dulce Osinski, Artur Freitas e Geraldo Leão pautam suas leituras do passado em esquemas explicativos causais-processuais análogos e estabelecem rupturas ao narrar condições de insurgência e perpetuação do "moderno" nas artes visuais e literárias em Curitiba. Nesse capítulo destacamos ainda a importância do material deixado por Adalice Araújo, especialista em artes paranaenses, cuja produção intelectual serviu como base comum de referência para muitos autores que investigaram as artes no estado.

No capítulo final, assumimos a posição de *fictor* para entrar no debate histórico sobre o moderno no meio artístico-literário curitibano narrando como os agentes culturais atuantes na década de 1940 percebiam o *moderno* a partir de seus lugares de ação. Nossa história é contada por meio da análise de dois *topoi* – isto é, dois "lugares comuns" usados por agentes culturais do período como ponto de partida para formular discursos sobre o *moderno*. A recorrência de um topos relacionado ao vazio existencial da vida "moderna", como de outro que conecta o binômio periferia-centro a uma correspondência semântica com atraso-progresso foi observada em meio a ensaios, depoimentos, críticas e contos ficcionais que circularam no decênio.

Esses dois *topoi* são particularmente relevantes para tentar apreender as conjunturas gerais que caracterizam esse período em âmbito local, nacional e global. Conforme evidenciaremos no capítulo 1, os anos 40 do século XX assistiram ao crescimento econômico do Paraná e à intensificação da urbanização da capital do estado. Nesse mesmo decênio, o índice de analfabetismo em Curitiba diminui e os artistas passam a contar com instituições, tais quais um Salão de Arte Oficial e com uma Escola de artes totalmente subvencionada pelo governo do estado. Na metade da década, a crise política se agrava e junto com o fim do Estado Novo acaba a interventoria de Manoel Ribas, depois de 13 anos à frente do Paraná. São também anos de desalento em razão dos traumas deixados pela 2ª Guerra Mundial. Jovens e senhores do mundo todo testemunham a capacidade destrutiva das novas armas de guerra norte americanas que avassalam as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Um

mundo dual e polarizado entre EUA e URSS renasce das cinzas da guerra. Encontramos todos esses elementos deslocados de alguma maneira sob as formas dos dois *topoi* mencionados, principalmente por meio das páginas de *Joaquim*. É difícil imaginar que tais fatores não tenham de fato, intensificado a densidade dos debates sobre o moderno.

Assim, a discussão central que ocupa o último capítulo da dissertação é desenvolvida a partir de uma proposta teórica fundamental de Raymond Williams que afirma que "a arte de certo período se relaciona íntima e necessariamente com o 'sistema de vida' dominante e, em consequência, os juízos estéticos, morais e sociais estão em estreita correlação."<sup>14</sup> Assim como Rancière, Williams nos ajuda a historicizar o discurso mesmo de se utilizar a arte produzida em um período para medir a "qualidade" da sociedade que a produziu tão relacionado aos *topoi* investigados no período. Como veremos, na medida em que as práticas cotidianas vão se transformando sob a flâmula da modernidade, a classe artística e intelectual como um todo, afere à arte lugares e capacidades que pareciam estarem sendo ameaçados pelo desenvolvimento da sociedade.<sup>15</sup>

Ao examinar esse período de crise, o pensamento de Walter Benjamin e de Giorgio Agamben se mostrou um instrumento de muito valor para a interpretação das fontes históricas selecionadas. Esses pensadores relacionam o sentido moderno de crise existencial à forma como os indivíduos experimentam sua relação com o tempo após a consolidação do capitalismo no século XIX e a experiência desumanizadora da guerra de trincheiras no início do XX. As reflexões teóricas inauguradas por Benjamin e desenvolvidas por Agamben denunciam como a incerteza perante o futuro e a simultânea separação em relação ao passado produzem o "mal estar" e uma verdadeira crise representacional moderna.

Marshall Berman é outro pensador que nos auxilia a pensar as contradições e ambiguidades inerentes à ideia de moderna de modernidade. Segundo o autor, por mais amplos e distintos que os discursos e movimentos modernistas possam vir a ser todos compartilham um mesmo solo fecundado pelos sentimentos de ~~des~~integração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição".<sup>16</sup>

As fontes documentais que dispõe sentidos do "moderno" na esteira de significação dos paradigmas *local-global*, *periferia-centro* em equivalência à *atraso-progresso* são interpretadas à luz lançada por autores como Nestor Canclini e Perry Anderson. Estes partem

<sup>14</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade – 1780-1950*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p.145

<sup>15</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>16</sup> BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 328



do pressuposto de que quando elementos provenientes de "temporalidades" distintas estão presentes em um mesmo momento e local, as condições de surgimento do modernismo aparecem. Assim, em concordância com os autores procuramos entender as motivações e questionamentos que movem tanto a produção quanto a crítica de arte no cenário urbano da Curitiba dos anos 1940 a partir das temporalidades que disponíveis nesse espaço, quais sejam: a dependência de modelos culturais europeus cuja origem remonta ao período colonial; a necessidade de marcar as diferenças locais em meio ao cenário artístico nacional; as limitações do meio cultural em relação ao financiamento estatal, e as próprias utopias de uma modernidade artística descompassada com a modernização socioeconômica. Isto é, pensamos na recorrência desse *topos* como uma lógica discursiva que organiza e confere inteligibilidade às transformações substantivas vivenciadas pelos agentes culturais do período em questão.

Assim, o caminho traçado na presente dissertação percorre uma constelação de textos em que o termo "moderno" é evocado ou sinalizado por artistas, literatos, críticos e historiadores como parte da reflexão que estes agentes realizam acerca do seu próprio espaço de atuação. Ao longo de nosso trajeto procuramos sistematizar mudanças no padrão de uso do termo "moderno" e seus derivados por acreditar que tais mudanças denotam "modificações mais amplas na vida e no pensamento" daqueles que escreveram sobre o meio artístico-literário de Curitiba.

## CAPÍTULO 1 - PRELÚDIO: AS IDEIAS E A CIDADE.

—[...] das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso.”

Italo Calvino (1990: p. 44)

Em 1912, aproximadamente 45 mil pessoas viviam na pequena Curitiba.<sup>17</sup> Fazia apenas dois anos que a Rua XV, a principal da cidade, havia sido iluminada pela eletricidade. No mesmo ano foi inaugurado o serviço de bonde elétrico substituindo o antigo transporte coletivo puxado por mulas e burros.<sup>18</sup> Uma década depois, o serviço telefônico, cuja instalação começara ainda no século XIX, não havia proporcionado grande avanço na comunicação entre os habitantes da cidade, estando restrito a 965 linhas.<sup>19</sup> Para que os ônibus circulassem pelas ruas, Curitiba ainda teria que esperar dezoito anos.<sup>20</sup> Documentos revelam que a circunscrição do perímetro urbano e extensão das vias trafegáveis da cidade sofreram pouca alteração entre os anos de 1900 a 1920.<sup>21</sup> Nesse espaço, definiu-se por onde passariam as redes de água e esgoto, calçar-se-iam vias e implementar-se-iam o sistema de transporte coletivo. Ou seja, a normatização construtiva da cidade até meados do século XX esteve restrita à área central. Mas o adensamento populacional não respeita marcos urbanos oficiais e no início de 1930 —aproximadamente 90.000 habitantes no município reclamam constantemente da falta de condução para as áreas da cidade em expansão.”<sup>22</sup> Em 20 de outubro do mesmo ano, em sua jornada à caminho do Rio de Janeiro, onde seria empossado como Presidente da República, Getúlio Vargas chegava à Curitiba —sendo apoteoticamente recebido”<sup>23</sup> (segundo nos conta a historiografia) após a articulação bem sucedida de membros das Forças Armadas na cidade, que apoiavam a revolução que pôs fim à República Velha.<sup>24</sup> Ainda como chefe do Governo Provisório (1930 a 1934), Vargas nomeia Manoel Ribas

<sup>17</sup>Relatório de José Niepce da Silva Secretario dos Negócios de Obras Publicas e Colonização, ao Presidente do Paraná, Carlos Cavalcanti, em 31 de dezembro de 1912, Curitiba: Typ. Alfredo Hoffmann, 1910. p.34-35

<sup>18</sup> GUINSKI, Otavio. D. *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: Quadrante Editorial, 2002, p. 76

<sup>19</sup> Ibidem, p. 93

<sup>20</sup> Ibidem, p. 93

<sup>21</sup> Mais informações em: Relatório da Comissão de Melhoramentos de Curitiba, em 15 de abril de 1914. Annaes da Camara Municipal. Sessões de 15 de Outubro de 1913 à 24 de Julho de 1914. Curitiba: Typ. d'A Republica, 1914; Lei Municipal n.º 768, de 27 de maio de 1929. Leis, Resoluções, Decretos e Atos de 1929. Curitiba: Impressora Paranaense, 1939. p.10-14.

<sup>22</sup>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. Curitiba: anno 4, n. 3, mar. 1930.p. 30

<sup>23</sup> WESTPHALEN, Cecília M. —Revolução de trinta no Paraná - 5 outubro de 1930”. in. *Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora do Chain e Banco do Estado do Paraná., 1991, p. 407-9

<sup>24</sup> Ibidem

interventor do Paraná em 1932. Cargo ocupado por Ribas até 1945, com um intervalo entre 1935 a 1937, quando foi eleito governador do estado. Manoel Ribas é considerado —o formulador de uma política econômica e social de modernização do Paraná”.<sup>25</sup> Em consonância com a administração federal, em seu longo governo, Ribas priorizou obras de infraestrutura como a expansão viária e fomentos para pecuária e agricultura e ações na área educacional.

Outro aspecto que não deve ser obliterado como um dos principais elementos da história curitibana é a presença de diversas culturas provenientes da imigração. Desde o último quarto do século XIX, a chegada dos imigrantes à Curitiba proporcionou mudanças significativas no cenário urbano. Vindos das colônias fundadas nos entornos, ucranianos, poloneses, alemães, italianos e holandeses chegavam às áreas centrais daquele pequeno espaço urbano com suas carroças carregadas de queijos, hortaliças, frutas, leite, pães e tantos outros produtos que seriam vendidos nas feiras.<sup>26</sup>

Além dos colonos, a presença de imigrantes também foi determinante na constituição urbana da cidade. Alguns se estabeleceram como comerciantes de artigos de luxo, outros escolheram a trajetória de ascensão por meio do capital simbólico.<sup>27</sup> No último grupo estão os produtores de imagens na cidade a partir da década de 1880. Fotógrafos como o casal Adolfo Volk e Fanny Paul Volk, litógrafos como Narciso Figueras e pintores como Mariano de Lima e Alfredo Andersen, todos imigrantes europeus<sup>28</sup> que se beneficiaram do aumento do fluxo de capital e das demandas gráficas e imagéticas advindos das atividades ligadas ao comércio da erva-mate desde o fim do século XIX.

<sup>25</sup> IPARDES. O Paraná Reinventado. Política e governo. IPARDES/SEPL/FUEM: Curitiba, 1989, p. 26

<sup>26</sup> Para informações mais aprofundadas sobre o período ver em: TRINDADE, Etelvina M. de Castro. *Clotildes ou Marias*: mulheres de Curitiba na primeira república. Tese de Doutorado em História, USP., São Paulo, 1992.

<sup>27</sup> Como exemplo citamos o caso do pintor Waldermar Curt Freyesleben (1899-1970). Seu pai, o austriaco José Freyesleben, construiu um patrimônio com os rendimentos da

loja de tecidos finos no centro de Curitiba, uma das poucas existentes na cidade em tal período. Curt nunca precisou se ocupar dos negócios da família dedicando-se exclusivamente à sua formação artística. Ver em: FREYESLEBEN, Alice. *Retratos, críticas e lições*: facetas de Curt Freyesleben no meio artístico curitibano (1940-1970). Monografia de conclusão do curso História Bacharelado e licenciatura, UFPR, Curitiba, 2015.

<sup>28</sup> Podemos citar uma série de excelentes trabalhos sobre as contribuições desses agentes culturais em meio ao processo de transformação urbana deflagrado entre as duas últimas décadas do século XIX e início do XX. Giovana T. Simão Realiza uma ampla análise sociológica sobre o estúdio Volk e principalmente sobre as realizações de Fanny e o desejo dos habitantes da época em realizar uma fotografia como um dos indicadores das novas possibilidades de visibilidade social que se inauguravam no final do século XIX em Curitiba. SIMÃO, Giovana T. *Fanny Paul Volk*: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba. Tese de Doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2010; Outra pesquisadora que dedicou atenção ao período foi Iriana N. Vezzani. Sua pesquisa investiga as relações entre as ideias de educação, civilização e modernidade a partir da litografia e pelos discursos dos colaboradores da revista A Galeria Illustrada (1888 a 1889). O periódico foi fundado pelo litógrafo Narciso Figueras e insere num processo de renovação gráfica da imprensa paranaense. VEZZANI, Iriana N. *Uma revista de tipo europeu*: educação e civilização na Galeria Illustrada (Curitiba 1888-1889), Dissertação de Mestrado em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, UFPR, Curitiba 2013.

Com efeito, foi durante tal período em que verdadeiros palácios, encomendados como residência por Barões do mate, modificaram e embelezaram as ruas da cidade. Nesse movimento, muitos imigrantes são beneficiados pelo enriquecimento originado pelo mate. Envolveram-se com as artes gráficas, então impulsionadas pela produção de rótulos para estampar as embalagens da erva,<sup>29</sup> ingressaram na Universidade do Paraná, criada em 1912<sup>30</sup>, e passaram a disputar espaços no campo da cultura e das profissões liberais. Para Brepohl,

A importância política da imigração no Paraná é de duas ordens: a primeira, pelo povoamento do território, diversificação das atividades econômicas e decisiva contribuição à urbanização, fatores que cooperam para o crescimento de receitas públicas; a segunda, de se formar no Paraná, como no resto da região Sul como um todo, a primeira classe média do país (composta por pequenos proprietários rurais, artesãos e comerciantes), segmento que, pela sua presença, concorre para a democratização da propriedade e do poder.<sup>31</sup>

Os efeitos da presença de tantos imigrantes oriundos do norte e leste da Europa foi objeto de estudo de importantes intelectuais como Wilson Martins.<sup>32</sup> Buscando manter seus hábitos e costumes de origem, esses imigrantes fundaram clubes, escolas e jornais. Tais iniciativas figuram dentre os “marcos” do despontar moderno em Curitiba em grande das narrativas sobre a história do Paraná.

Sob tal prisma, talvez Beatriz Sarlo tenha razão quando escreve que a ideia de “cidade grande” é mais uma “categoria ideológica e um universo de valores do que um conceito demográfico e urbanístico”<sup>33</sup>. Isto é, embora Curitiba ainda fosse uma localidade com dimensões e características majoritariamente rurais<sup>34</sup>, não é raro encontrar pesquisadores que ao interpretar produções simbólicas e discursos de artistas e literatos na passagem do século XIX para o XX, consideram os primeiros decênios do século XX na cidade como o momento inicial dos debates sobre o moderno no meio artístico-literário.

<sup>29</sup> A Imprensa Paranaense, criada em 1888 pelo Barão do Cerro Azul, Ildefonso Pereira Correia e por Jesuino Lopes, era considerada uma das melhores e mais modernas tipografias do país. Já nos primeiros anos do século XX a Imprensa passa a se dedicar também ao mercado editorial, abrindo inclusive, uma livraria própria.

<sup>30</sup> A instituição foi criada pela iniciativa de dois grupos de intelectuais, um liderado por Vitor Ferreira do Amaral e outro pelo médico Nilo Cairo, ambos médicos e membros das elites dirigentes locais se uniram em conseguir a aprovação do projeto durante o governo de Carlos Cavalcanti. in *Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Op. Cit., p. 533-36

<sup>31</sup> BREPOHL, Marion. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001, p. 32

<sup>32</sup> MARTINS, Wilson. *A política de imigração: um Brasil diferente - Ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná*. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor Ltda., 1989

<sup>33</sup> SARLO, Op. Cit., p. 34

<sup>34</sup> PEREIRA, Luiz F. L. *O espetáculo dos maquinismos modernos - Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de doutorado em História Social USP: São Paulo, 2002, p. 59

A historiadora Angela Brandão, por exemplo, fala de um “frenesi urbano” na cidade entre 1900 e 1930.<sup>35</sup> Visão similar é a de Elizabeth Prosser, que compara Curitiba à Paris, afirmando que a capital paranaense viveu a *Belle Époque* entre tais décadas, pois, como a capital francesa, também a capital do Paraná passava por um período de otimismo e efervescência econômica e cultural.<sup>36</sup> Da mesma forma, Amélia Siegel em seu denso trabalho sobre Alfredo Andersen, denomina tal período por *Belle Époque* curitibana.<sup>37</sup> Já para Geraldo Leão V. Camargo, no que diz respeito as pesquisas artísticas e as soluções estético-formais encontradas por artistas e escritores curitibanos na passagem do século XIX para o XX, ecléticas e aparentemente contraditórias, podem ser cotejadas com o cenário vienense do *fin-de-siècle* analisado por Carl Shorske.<sup>38</sup> Rosane Kaminski é mais uma historiadora que dedicou atenção ao período. Sua extensa pesquisa sobre as revistas ilustradas que circularam em Curitiba entre 1900 e 1920 deu origem a uma série de artigos com enfoques variados<sup>39</sup>. De forma geral seu trabalho visou às relações entre o desenvolvimento do parque gráfico da cidade no fim do século XIX e início do século XX, a profusão de revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos, que ocorria concomitante à formação de um meio artístico na cidade.<sup>40</sup> Nesse sentido, como Prosser e Siegel, Kaminski também compara o cenário cultural curitibano do momento à *Belle Époque* parisiense ao observar a quantidade e variedade de periódicos culturais que circulavam na cidade no período.<sup>41</sup> A partir de Habermas, a autora explica como o lugar assumido pela imprensa (e pela publicidade impressa) no processo de modernização urbana propiciou o desenvolvimento de uma subjetividade específica

<sup>35</sup> BRANDÃO, Angela. —Frenesi Urbano”. In: GUINSKI. Op. Cit., p. 96-110. A concepção da historiadora sobre a urbanização da cidade e modernização dos hábitos e costumes nas três primeiras décadas do século XX também pode ser conferida em: *A Fábrica de Ilusão: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba, 1905-1913*. 1. ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994; \_\_\_\_\_,

"Anotações para uma história da cultura em Curitiba: de finais do século XIX a 1930”. In: TEIXEIRA, Valéria Marques. (Org.). *Histórias de Curitiba*. 1ª ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2008, v. 1, p. 104-116

<sup>36</sup> PROSSER, Elizabeth Seraphim. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953 - da escola de Belas Artes de Mariano de Lima à Universidade do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004. P 87-150

<sup>37</sup> CÔRREA, Amélia S. —Exposições e ensino artístico na *Belle Époque* curitibana”, in *Alfredo Andersen...*, Op. Cit., p. 186-214

<sup>38</sup> SHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: Política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, Apud, CAMARGO. *Paranismo: arte, ideologia...* Op.Cit., 2007, p. 70

<sup>39</sup> Alguns dos textos estão disponíveis no site do projeto. Além disso, através da plataforma é possível consultar a listagem de revistas analisadas com um breve resumo de cada uma delas. Disponível em <http://www.revistascuritibanas.ufpr.br/apresentacao.php> (acesso em junho 2017)

<sup>40</sup> KAMINSKI, Rosane. —Gosto Brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920)” in: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André; GARRAFONI, Renata. (orgs), *Sentimentos na História - linguagens, práticas, emoções*, Curitiba: Ed. UFPR, 2012, p.229-272

<sup>41</sup> KAMINSKI, Rosane. —Presença das imagens nas revistas curitibanas entre 1900 e 1920” in. *R. Cient./FAP*, V. 5, jan/jun, 2010, p. 152.

associada às atividades de lazer e do consumismo cultural.”<sup>42</sup> Ainda que o foco de Kaminski recaia sobre as imagens presentes nos periódicos, a autora informa que nas quinze revistas literárias<sup>43</sup> estudadas, a poesia simbolista era a opção literária hegemônica.

## 1.1 SIMBOLISMO

O Simbolismo foi, nos primeiros anos do século XX, a principal força literária no meio intelectual de Curitiba. Nomes como o de Dario Vellozo<sup>44</sup>, Silveira Neto<sup>45</sup>, Emiliano Pernetá<sup>46</sup>, Nestor Vitor<sup>47</sup> se sobressaíam nos corpos editoriais e nas seções de colaboradores das revistas curitibanas.<sup>48</sup> De fato, até a eclosão do Simbolismo, não tinha existido uma manifestação literária que tivesse aglutinado escritores no Paraná, no sentido de reunir um grupo de agentes culturais em torno de um sistema de referências poéticas comuns. Inclusive, dentre os propósitos do *Cenáculo*, grupo de intelectuais formado em Curitiba na última década do século XIX, pode-se citar a “missão” de promover a recuperação do passado literário (obras da época em que o Paraná ainda era parte da província de São Paulo) como

<sup>42</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>43</sup> Kaminski divide o conjunto de revistas analisadas em três grupos de acordo com os usos dados às imagens: revistas literárias; revistas de publicidade comercial e institucional e revistas de humor. O grupo de revistas literárias é mencionado na página 154 do texto —“Presença das imagens nas revistas curitibanas entre 1900 e 1920”.

<sup>44</sup> Dario Vellozo foi um agente cultural de atuação intensa em diversas áreas da cena intelectual curitibana. Nascido no Rio de Janeiro em 1885, quando tinha dezesseis anos, mudou-se para Curitiba, onde atuou à frente de várias revistas e jornais. Ainda nos tempos do Ginásio Paranaense, conheceu Emiliano Pernetá, Silveira Neto e Nestor Vitor, nomes que assim como o de Vellozo, ainda eram considerados as principais referências da literatura paranaense no cenário intelectual na metade do século XX. Dedicou-se ao magistério e interessou-se pelo ocultismo, cultura clássica e pela história literária do Paraná. Sua bibliografia é extensa e compreende, pesquisas, romances, poesias, ensaios, poesias e colunas culturais que foram publicadas em livros e periódicos na cidade ao longo de mais de 40 anos de intensa produção. Ainda hoje, é lembrado, sobretudo, como um dos grandes representantes do simbolismo. In. *Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*, Op. Cit. pp. 538-544.

<sup>45</sup> Nascido em Morretes no ano de 1872 e falecido no Rio de Janeiro em 1942, Manuel Azevedo da Silveira Neto foi um intelectual interdisciplinar. Escreveu, realizou litografias e compôs músicas. Depois de concluir o período escola no Ginásio Paranaense, estudou litografia na Escola Nacional de Belas Artes. Dirigiu revistas como *Pallium* (1898) e foi um dos mais ativos poetas simbolistas. in. *Dicionário-Histórico Biográfico*, Op. Cit., p. 452-54.

<sup>46</sup> Nascido em Curitiba em 1866, Emiliano Pernetá foi o expoente do movimento simbolista paranaense. Fez grande fama em vida, sendo eleito o príncipe dos poetas paranaenses. Teve grande interlocução com intelectuais cariocas em razão com seu constante trânsito entre Curitiba e Rio de Janeiro. Escreveu para jornais cariocas, participou das revistas publicadas no Paraná *Cenáculo* e *Pallium*, deixou alguns livros e sua imagem foi celebrada muito tempo após a sua morte que ocorreu em 1921. *Dicionário-Histórico Biográfico*, Op. Cit., p.359-64

<sup>47</sup> Nestor Vitor nasceu em Paranaguá no ano 1868. Assim como os demais poetas simbolistas paranaenses da época manteve intenso trânsito com simbolistas cariocas, vindo a falecer em 1932 na cidade do Rio de Janeiro. Publicou vários livros de poemas, ficção e ensaios in. BRAGA-PINTO, César. "As Amizades Heteróclitas de Nestor Vitor: Cruz e Sousa e Lima Barreto". *Escritos*, Ano 4. n.4. RJ: Casa de Rui Barbosa, 2010

<sup>48</sup> KAMINSKI. —“Presença das imagens nas revistas curitibanas entre 1900 e 1920” Op. Cit., 2010.

condição de dar sustentação a uma proposta de expressão local. O *Cenáculo* propunha-se ainda a catalisar a publicação de textos literários de viés simbolista ou - como definiu Dario Vellozo, líder do grupo - de textos alinhados à “estética do sonho”<sup>49</sup>. As produções simbolistas, marcadas pela valorização do esotérico, do abstrato, das digressões oníricas, sinestesias e alucinações eram frequentes nas páginas de periódicos influentes entre a intelectualidade local, como a revista *Club Curitibano*.<sup>50</sup> Os temas mais comuns eram amores não correspondidos, heroínas, e descrições que exaltavam a beleza dos elementos naturais da paisagem local.

De acordo com Maria Tarcisa S. Bega, o trânsito de intelectuais entre o Rio de Janeiro e Curitiba desde fins do século XIX, possibilitou que a então capital federal, dividisse —o palco, pela primeira vez, com uma cidade periférica”.<sup>51</sup> Dessa forma, o prestígio obtido pelos escritores simbolistas em Curitiba entre 1880 e 1920, e mesmo, o gesto posterior de toda uma intelectualidade que passou a exaltar a qualidade e a singularidade dos escritores envolvidos com essa estética na história da cidade<sup>52</sup> são fundamentados pelo intelectual Andrade Muricy<sup>53</sup> por meio da mesma chave explicativa formulada por Wilson Martins<sup>54</sup>. Isto é, na leitura de tais autores, o simbolismo em Curitiba seria mais uma manifestação daquele “Brasil diferente”, um Brasil distante da representação modernista, sem samba, sem mulata. Marcado pela presença de germânicos e eslavos e pela similaridade climática de Curitiba com a Europa.<sup>55</sup>

<sup>49</sup> “Cenáculo, o grupo, a revista”, in. *Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*, Op. Cit., p. 67

<sup>50</sup> A Revista do Clube Curitibano será, de 1890 a 1913, um dos principais veículos culturais da elite local in.: BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Sonho e Invenção do Paraná*. Geração simbolista e a construção de identidade regional. Tese de Doutorado em Sociologia, São Paulo: USP, 2001, p.117-119.

<sup>51</sup> Ibidem, p.1

<sup>52</sup> É possível conferir uma listagem sobre a historiografia do Simbolismo em Curitiba no texto: CAROLLO, Cassiana L, “Simbolismo: características, grupos, evolução” in. *Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora Chain e Banco do Estado do Paraná, 1991, pp. 454-461; \_\_\_\_\_, “Periodização Literária”, in. Ibidem, p. 351- 359.

<sup>53</sup> MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista* (3ª ed.), São Paulo: Perspectiva, 1987;

<sup>54</sup> MARTINS, Wilson. *A política de imigração: um Brasil diferente...* Op. Cit., 1989

<sup>55</sup> Uma discussão mais aprofundada acerca dos elementos simbólicos e referências estéticas associadas a ideia de “Brasil diferente” pode ser encontrada em “Capítulo III: Do tipo brasileiro ao Brasil diferente” in. CAMARGO, Geraldo Leão V. *Paranismo: arte, ideologia...* O.p. Cit., 2007

## 1.2 PARANISMO

A questão da identidade nacional figurou entre os principais expedientes da intelectualidade brasileira no início do século XX. Muitas leituras e interpretações sobre os esforços empreendidos por artistas-intelectuais nesse período para encontrar a representação artística característica da *brasilidade* foram publicados por inúmeros historiadores e sociólogos.<sup>56</sup> Sob tal prisma, o *Paranismo* pode ser entendido como uma face regional de tal contexto. Em outras palavras, como formulação da expressão *genuinamente paranaense* (que inúmeras vezes acaba se tornando algo mais próximo à ~~genuinamente~~ curitibana” devido a ausência de representações de elementos oriundos de outras regiões como o litoral, por exemplo). Segundo Geraldo Leão, autor que desenvolveu um amplo trabalho acerca do tema intitulado, *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*, tal formulação de caráter estético-ideológico foi produto de um processo que vinha se desdobrando desde a segunda metade do século XIX, mas, cuja sistematização se deu oficialmente em 1927 por Romário Martins<sup>57</sup> - intelectual que havia se ligado ao círculo simbolista nos anos 1890. Novamente, os periódicos culturais desempenham papel protagonista na divulgação e institucionalização das ideias e imagens apresentadas como ~~paranistas~~”. Essa ideia de uma ~~expressão~~ poética genuinamente paranaense” tinha como premissa a valorização da paisagem local por meio da representação de pinheiros de araucárias e pinhões estilizados. A simplificação gráfica desses motivos, característica do Paranismo, se relacionava fortemente com as premissas do *art-déco* em voga no período<sup>58</sup>. As edições da revista *Club Curitibano e Ilustração Paranaense*<sup>59</sup> foram saturadas com textos e imagens paranistas. Mas, é nesta segunda, como o próprio prosônimo indica - ~~mensário~~

---

<sup>56</sup> Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed., São Paulo:Brasiliense, 2006; COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004

<sup>57</sup> Alfredo Romário Martins nasceu em Curitiba em 8 de dezembro de 1876. Aos quinze anos começou a trabalhar como tipógrafo, iniciando seu contato com a imprensa. Já em 1896, atuando como escritor e historiador autodidata, inicia um trabalho de periodização da história literária paranaense a partir da emancipação política do Estado. Na mesma época, começa a trabalhar na redação da Revista do Clube Curitibano, órgão das elites luso-brasileiras locais. In *Dicionário Histórico-Biográfico*, Op. Cit, 1991, pp. 275-77.

<sup>58</sup> Esta forma de expressão começa a ganhar forma e significação a partir da *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas*, que tem lugar em Paris no ano de 1925. Ela está enraizada especialmente na escola conhecida como *Art Nouveau*, que trabalha mais com as linhas onduladas e sem simetria, baseando-se em formatos vegetais e em adornos com motivos florais. Ao contrário desta arte, porém, a Art Déco se vale de linhas retas ou esféricas, das figuras geométricas e do desenho de natureza abstrata.

<sup>59</sup> A apresentação da capa da revista assim como sua diagramação pode ser conferida em CAMARGO, G. Leão., *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná...* Op. Cit., 2007



*paranista de arte e actualidade*” - em que o aparato simbólico paranista encontrou seu difusor máximo.

As variações compositivas das capas da *Ilustração Paranaense*, cuja circulação ocorreu entre 1927 e 1930, orbitavam em torno do modelo de desenho de um homem com a estrutura do cabelo armada e os braços abertos, numa analogia clara ao pinheiro de araucária. Este verdadeiro logotipo foi elaborado por João Turin, um dos principais artistas a tomar parte no empreendimento em prol da criação de uma linguagem artística “genuinamente” paranaense. Junto com Zaco do Paraná, foram os dois grandes nomes da escultura paranista. Trabalhos de pintores como João Ghelfi, Lange de Morretes, Arthur Nísio e Alfredo Andersen também foram reproduzidos na revista, assim como as imagens fotográficas de autoria de João Baptista Groff, que retratavam a abundância de pinheiros de araucária na paisagem regional. Os textos sobre lendas indígenas, mitos e histórias do Paraná ficavam a cargo de Romário Martins, que dividia o espaço textual da *Ilustração Paranaense* com poesias, crônicas, críticas de arte e contos escritos por autores que já gozavam de prestígio naqueles anos, como Emiliano Pernetta, Emílio de Menezes, Dario Vellozo, Nestor de Castro e Silveira Netto.<sup>60</sup> Conforme já citado, todos envolvidos com o Simbolismo desde a passagem do século.

A presença dos motivos paranistas não ficou restrita às reproduções em periódicos culturais. Seus símbolos também ornamentaram fachadas de casas e prédios construídos na década de 1920. A opção do Estado por utilizar o cabedal artístico elaborado pelos paranistas contribuiu muito para a legitimação dessas composições. A compra de obras como *O semeador*, de Zaco Paraná, para enfeitar um lugar público e movimentado, como a praça central, Eufrásio Correia; além da escolha pelas as rosáceas de *petit pavê* formadas por pinhões simplificados, de autoria de Lange de Morretes para estampar o chão da principal rua da cidade, a Rua XV, corroboraram para que tais símbolos viessem a se tornar verdadeiros ícones do Estado, sendo até hoje reconhecidos pelos habitantes da capital.<sup>61</sup> Afinal, conforme define Le Goff, o espaço da cidade não deixa de ser um repositório de monumentos e de temporalidades, pois “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e

<sup>60</sup> SALTURI, Luis Afonso. — “Arte e sociedade na Ilustração Paranaense” in. *Sociedade e Política em tempos de incerteza* - I Seminário de Sociologia Política da UFPR, ISSN 2175-6880, Curitiba, 2009. Disponível em [http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/EixoI/arte-sociedade-Luis\\_Afonso\\_Salturi.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/EixoI/arte-sociedade-Luis_Afonso_Salturi.pdf) (acesso em fev. 2017)

<sup>61</sup> SALTURI, Luis Afonso. *Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX*. Tese de doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2011

da humanidade[...].”<sup>62</sup> Monumentos e símbolos escolhidos pelos governantes e dispostos no espaço público acabam sempre por se constituir como elementos da memória oficial desse lugar.

Ainda a respeito da legitimidade conquistada pelas produções paranistas, Geraldo Leão sustenta que tal elaboração estético-ideológica deve ser entendida a partir do resultado da interação de dois grupos principais: “literatos luso-brasileiros, oriundos de famílias estabelecidas desde a emancipação da província, e artistas plásticos, na sua maioria filhos de imigrantes com formação profissionalizante”<sup>63</sup>

Para o autor, a relação de interdependência entre ambos se estabeleceu na medida em que a maioria dos artistas plásticos do período provinha de famílias imigrantes humildes e, portanto necessitavam de apoio financeiro para frequentar cursos de arte e de encomendas constantes, já que não havia propriamente um mercado de arte em Curitiba, naqueles anos, capaz de absorver as obras produzidas. O apoio foi fornecido pelos “literatos e intelectuais detentores de um capital social maior, que assumem as iniciativas de intervir junto aos poderes públicos, na concessão de bolsas de estudos na capital do Brasil e na Europa.”<sup>64</sup> Em contrapartida, o interesse do Estado residia na criação de um aparato simbólico exclusivamente paranaense para auxiliar na diferenciação da imagem do estado em relação à São Paulo após a emancipação em 1853. Geraldo Leão percebe ainda que a delimitação de uma identidade paranaense frente à própria ideia de “brasileiro” também foi uma estratégia das elites políticas, uma vez que até a passagem do século XIX para o XX, o Paraná era um estado pouco expressivo no contexto federativo.<sup>65</sup>

### 1.3 FUTURISMO/MODERNISMO

Além da estruturação e difusão do Paranismo, a Curitiba dos anos 20 assistiu ainda a outro episódio que envolveu esforços para transformar linguagens artísticas: o advento do Futurismo. A preferência pelo termo Futurismo assumiu nesse contexto, uma forma genérica, aproximando-se com a ideia geral de “modernismo”. Contudo, por meio da primeira notícia em que o termo futurista é citado (outubro de 1921), nota-se que a visita ao Brasil de Filippo

<sup>62</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas : Editora da UNICAMP, 1991. p. 535

<sup>63</sup> CAMARGO, G. LEÃO. “Paranismo....”. Op. Cit., p. 9

<sup>64</sup> Ibidem, p. 15

<sup>65</sup> Ibidem, 16-8

Tommaso Marinetti e "seus instrumentos inventados"<sup>66</sup>, passa instigar alguns interessados em modernizar as artes a recorrerem ao termo numa alusão ao movimento de vanguarda italiano.

Vale lembrar também que o termo futurismo tem relação com a atmosfera geral daqueles anos marcados pelo otimismo em relação ao desenvolvimento tecnológico e pela expansão dos meios de transporte e comunicação. É um período de acentuada crença no progresso a partir da ciência. O maquinismo incipiente proporcionava a sensação de domínio da natureza e modificava a percepção da velocidade da própria existência humana. Tais experiências não passaram longe da produção artística e literária local.<sup>67</sup> O pequeno excerto datado de um jornal curitibano no ano 1924 ilustra isso:

A vida de hoje é feita de agitação, de tumulto, de febre, de prazeres, de divertimentos! Viver não é gozar mais lentamente, senti-la e aspirá-la como um perfume delicioso [...] Viver hoje é dispersar-se, é dar-se em mil sentimentos contraditórios é correr ofegante de um ponto a outro, é passar através de todas as coisas belas da natureza sem tempo de admirá-las é subir rapidamente toda a escala de sensações – não é viver, é morrer aos poucos absorvido por todas as exigências modernas, estonteado pela vertigem da galopada estranha e irresistível [...].<sup>68</sup>

Interessante, entretanto, é notar como essa "vertigem da galopada" era sentida numa cidade que tinha menos de 30% dos seus, aproximadamente, 70.000 habitantes vivendo em na área urbana. Destes, menos de 4000 podiam contar com ligações de água e esgoto.<sup>69</sup> De toda forma, embora lugares que hoje são parte do centro da cidade, não passassem de áreas rurais repletas de sítios, como a região próxima do Cemitério Municipal em direção ao bairro Bom Retiro<sup>70</sup>, jornalistas, escritores, músicos, artistas plásticos se reuniam nos cafés da rua XV, em ateliês, clubes e casas tentando pensar o que para eles eram os *novos* rumos da arte na "moderna" cidade.

Regina Elena Saboia Iorio elaborou um detalhado panorama acerca da atmosfera intelectual da década reunindo um grande número de artigos publicados no período, sobretudo, a partir de 1926, ano em que Marinetti veio ao Brasil. Iorio informa que para comparecer às palestras proferidas por Marinetti em São Paulo, jovens futuristas curitibanos que escreviam nos principais jornais e revistas da cidade, como Correia Júnior, Odilon

<sup>66</sup>—Orquestra Futurista de Marinetti e seus instrumentos inventados", *Diário da Tarde*. Curitiba: 13 out. 1921

<sup>67</sup> Sobre os impactos das ideologias científicas e progressistas em Curitiba no início do século XX ver LOPES, Luis Fernando P. —O imaginário paranaense na I República", in: *Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República*, Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 1996, p. 11-63

<sup>68</sup> GOMES, Raul. —Arte fragmentária." *Comércio do Paraná*, Curitiba, 28 fev. 1924, p.2

<sup>69</sup> —"nº de ligações de água e esgoto atingiu 3116, logo, mais de 50% dos prédios desta capital permanecem desprovidos desses melhoramentos, em grande parte devido a falta das canalizações nas ruas em que se acham situados". Mensagem dirigida a Câmara Municipal pelo Prefeito João Moreira Garces, na 8ª legislatura em 15 de abril de 1923. Curitiba: Tip.d' A república, 1923. p. 84

<sup>70</sup> SANTOS, Antonio Cesar de A. *Memórias e cidade: depoimentos da transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 1995, p.97

Negrão, Sá Barreto, Alceu Chichorro, entre outros, organizaram excursões financiadas pelos meios midiáticos locais.<sup>71</sup>

Entre as principais características defendidas pelo grupo curitibano pode-se destacar a defesa do livre uso da linguagem; o emprego de ironia e humor, a preferência por pseudônimos ao invés da autoria direta; a adoção de temas banais e de temas relacionados ao progresso e a mescla entre poemas, charges, crônicas e contos. O jovem jornalista Jurandir Manfredini foi considerado o líder modernista após seu inflamado discurso:

Matemos o espírito acadêmico! Apedrejemos esse verme que anda transformando nossa intelectualidade em uma necrópole de múmias! Creolinemos esse inseto que gangrenou a vitalidade da nossa inteligência (...) Imponhamos à Estética o postulado de Liberdade!<sup>72</sup>

Faz-se importante destacar que não encontramos nem fontes documentais e nem pesquisas sobre o período que mencionem conflitos entre paranistas e modernistas. Pelo contrário, o próprio João Turin, ideólogo e edificador da estética paranista, escreveu no jornal *Gazeta do Povo* que —omovimento de renovação iniciado na festa de Souza Junior e precipitado pelo discurso de Jurandir Manfredini deve ser olhado com a maior de todas as simpatias.”<sup>73</sup> A partir da análise da pesquisa de Geraldo Leão, é lícito pensar que naquele momento os próprios paranistas se identificavam como “modernos” também, pois estavam buscando algum tipo de renovação, no sentido da constituição identitária local. De forma geral, a grande diferença é que na produção literária os “futuristas-modernistas” buscam estabelecer características estéticas modernas acima mencionadas. Já os paranistas fundaram um discurso mais cívico-político do que estético. A produção visual paranista trouxe um conteúdo regionalizado apresentado de uma maneira até então inédita.

Como era de se esperar, a emergência do moderno não esteve restrita aos discursos sobre a arte e literatura. Em 1926, num discurso à Câmara Municipal de Curitiba, o então prefeito, Moreira Garcez, pronuncia: —Anossa Curitiba moderna, necessita de leis também modernas, feitas naturalmente por espíritos modernos, que acompanhem a evolução, e que estejam em harmonia com a época: que se enquadrem na atualidade.”<sup>74</sup>

<sup>71</sup> IORIO, R. *Novela e Intrigas* - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920, Op. Cit., p. 153

<sup>72</sup> MANFREDINI. *Gazeta do Povo*, Curitiba: 20 out. 1926

<sup>73</sup> TURIN, João. *Gazeta do Povo*, Curitiba: 19 out 1926

<sup>74</sup> GARCEZ, Moreira. *Gazeta do Povo*, Curitiba: 3 nov. 1926

#### 1.4 ANDERSEN E A PINTURA NO PARANÁ: UMA QUESTÃO DE PATERNIDADE

Dentre a lista das "sombras incômodas"<sup>75</sup> que se deitavam sobre os artistas-intelectuais determinados a "modernizar" as artes ao longo da primeira metade do século XX, uma em específico, estava restrita à esfera das artes visuais: a alusão de Alfredo Andersen como o pai da pintura paranaense. Para alguns "modernizadores", o culto local em torno da figura desse pintor, foi capaz de convertê-lo em "puro fantasma a assombrar a pintura de época que não sua".<sup>76</sup>

Norueguês de origem, Andersen frequentou a Academia de Belas Artes de Oslo e a Academia Real de Belas Artes de Copenhague. Passou algum tempo em Paris e viajou também para África, Índia e Estados Unidos. Já na primeira vez que esteve em Curitiba em 1893, elogiou a única instituição de ensino de artes da época, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, fundada por Mariano de Lima em 1886.<sup>77</sup> Anos depois, quando se fixou definitivamente na cidade entre 1902 e 1903<sup>78</sup>, Andersen passou a ministrar um curso noturno na instituição de Mariano de Lima, além de dar aulas de desenho e pintura durante o dia em seu ateliê. Ainda nos primeiros anos de sua chegada, trabalhou também como professor de desenho na Escola Alemã.

Assim, em razão do envolvimento com a educação artística, Alfredo Andersen foi professor de muitos dos nomes que formarão o "panteão" de pintores paranaenses nas décadas subsequentes. Artistas renomados como, os já citados paranistas, Lange de Morretes e João Ghelfi, além de Theodoro De Bona, Estanislau Traple, Gustavo Kopp, Curt Freyesleben, foram todos alunos de Andersen nos anos iniciais de suas respectivas carreiras. Aliás, como fica exposto nas fontes documentais produzidas na década de 1940, o culto ao "fantasma" fez

<sup>75</sup> Esta expressão será empregada por Dalton Trevisan em 1946 ao se referir sobre Alfredo Andersen em um texto de 1946. TREVISAN, D. "Viário Hélas... abaixo Andersen...", *Joaquim*, n.7, Curitiba: dez. 1946, p. 10

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> "Quando cheguei ao Paraná, visitei Curitiba no ano de 1893, a Escola de Artes e Indústria dirigida pelo senhor Mariano de Lima, impressionou-me bem aquela ligeira visita. Encontrei diferentes classes cheias de alunos, crianças, rapazes e homens, todos trabalhando na melhor ordem. Essa breve visita fez de mim um admirador do Paraná progressista". ANDERSEN, A. *Diário da Tarde*, Curitiba, 1917. Apud. DE BONA, Theodoro. *Curitiba: pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda., 1982, p. 15 As autoras Borges e Fressato argumentam que a escola de Mariano de Lima era voltada para as classes menos favorecidas. A procura pelos cursos ministrados tinha como razão principal a aprendizagem de um ofício requerido pelo progresso industrial e técnico em desenvolvimento no estado. Um dos ramos em maior ascensão era a produção de desenhos nos rótulos das embalagens de erva mate. Assim, —arte era considerada um trabalho." BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni T. B. A. *A arte em seu Estado: História da arte paranaense*, v. I, Curitiba: Medusa, 2008, p.57

<sup>78</sup> Valfrido Pilotto no livro *O acontecimento Andersen*, informa que o norueguês fixa-se na cidade em 1903. PILOTTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Mundial, 1960. Já Lina Benghi afirma que o artista aporta na cidade dos pinheirais um ano antes. BENGHI, Lina. —Alfredo Andersen" in. *Dicionário Histórico-Biográfico do Paraná*, Op. Cit. p. 20-21

com que o prestígio dos pintores acima citados se devesse essencialmente por suas vinculações com Andersen.<sup>79</sup>

De acordo com Adalice Araújo<sup>80</sup>, os métodos de ensino utilizados por Andersen pautavam-se, sobretudo, na observação e cópia de modelos. Paisagens eram pintadas ao ar livre, modelos vivos e objetos eram desenhados na escola e nos ateliês. Para a especialista, o estilo disseminado por Alfredo Andersen tinha como principais características o “objetivismo visual” combinado com elementos da estética impressionista.<sup>81</sup>

No enalço de textos e imagens presentes em jornais e revistas dotados de considerável alcance como a já mencionada, *Ilustração Paranaense*, nota-se que o grupo envolvido com o capital simbólico em Curitiba, os “cultores da arte paranaense”<sup>82</sup>, detentores de renome local, adentrou a década de 1930 compartilhando visões idealizadas sobre a cidade, repleta de atributos românticos e aristocráticos.

[...] rainha da montanha, com uma guarda nobre, nobilíssima, o pinheiro de Curitiba.  
[...] Cidade de sonho, realização gloriosa de um absurdo sonho de beleza – risonha como um jardim, fresca como um regato, acolhedora como um templo, boa e carinhosa como uma mulher.<sup>83</sup>

Com o propósito de libertar o cenário artístico paranaense do “marasmo” e “elevar” o nível cultural do Estado criaram a Sociedade dos Artistas do Paraná – S.A.P.<sup>84</sup> A solenidade de fundação da instituição ocorreu em 1931, tendo como condutor o pintor Lange de Morretes. Assistida por jornalistas, intelectuais, pintores, escultores, políticos e demais agentes culturais, a S.A.P justificava sua relevância pela imprescindibilidade da defesa da arte paranaense e do fomento do meio artístico- literário curitibano por meio da promoção de exposições, palestras, eventos e concertos.

Ao mesmo tempo que cuidará de resolver esses problemas procurará estabelecer contato com o governo do Estado apresentando sugestões aos poderes públicos capazes de favorecer o desenvolvimento das artes no Paraná.<sup>85</sup>

<sup>79</sup> De fato, há vários catálogos de exposições de artistas paranaenses organizados em torno da ideia dos pintores como “discípulos”. Mesmo exposições realizadas muito tempo depois do período em que tais pintores estudaram com Andersen ainda são batizadas com o mote “discípulos”. A título de exemplo: *O mestre e seus discípulos*, 17 nov. a 17 dez. 2010 Museu Alfredo Andersen (Disponível no centro de documentação do Museu Alfredo Andersen); *Panorama da arte do Paraná II: discípulos de Andersen e artistas independentes*. Exposição no BASEP, ago. a set. de 1976. Curitiba: BADEP, 1976. (Disponível no centro de documentação MAC-PR.)

<sup>80</sup> Adalice Araújo (1931-2012) foi uma agente cultural muito importante para história do Paraná. Artista plástica, pesquisadora, historiadora e crítica de arte. Voltaremos a falar sobre a importância desta autora no 2º capítulo da presente dissertação.

<sup>81</sup> ARAÚJO, *Referencia em Planejamento*, Secretaria de Estado do Planejamento, Curitiba, ano 3, n. 12, jan./mar. 1980, p. 24

<sup>82</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba: 11 jan. 1931

<sup>83</sup> NEVES, Berillo. *Ilustração Paranaense*, Curitiba; 29 mar. 1930

<sup>84</sup> LANGE DE MORRETES, *Gazeta do Povo*, Curitiba: 11 abr 1931

<sup>85</sup> Ibidem.

O primeiro presidente eleito foi Alfredo Andersen, tendo como vice-presidente João Turin. Odilon Negrão e Lange de Morretes também fizeram parte da primeira diretoria.<sup>86</sup> A instituição foi a responsável pela realização do primeiro Salão Paranaense inaugurado em 3 de novembro de 1931 no coração da capital do estado.<sup>87</sup> O então recém chegado pintor italiano, Guido Viaro, publicou no jornal, *O Dia*, um texto sobre o certame enaltecendo Andersen como o “monarca da pintura paranaense”. Segundo Viaro, o evento seria uma vitória da classe artística paranaense após “anos de lutas e esperanças.”<sup>88</sup> Na ocasião, Alfredo Andersen foi homenageado com uma exposição retrospectiva de sua obra por sua contribuição às artes paranaenses, ocupando também a função de jurado do evento ao lado de outro nome, já assíduo em nossa narrativa, João Turin. Ambos foram encarregados de escolher os melhores trabalhos entre pinturas, esculturas, desenhos e artes gráficas.<sup>89</sup>

A segunda edição do evento ocorreu no ano seguinte.<sup>90</sup> As homenagens ao “primoroso pintor e retratista insigne em qualquer parte do mundo, [...] uma dessas preciosidades humanas que orgulham a inteligência e honram o meio onde vivem”<sup>91</sup> continuaram e no terceiro Salão organizado pela S.A.P em 1933, um auto retrato de Andersen foi escolhido como capa do catálogo. Sá Barreto foi o responsável pelo texto introdutório do evento, no qual lemos:

Entre as artes representativas, incontestavelmente a Pintura, em nosso Estado, foi aquela que melhor e mais rapidamente se desenvolveu. Devemos esse avanço rápido da Pintura, entre nós, a vinda, para nosso meio, do talentoso e apaixonado artista norueguês da paleta, professor Alfredo Andersen que, em trinta anos, mais ou menos, de atividades pictóricas conseguiu educar uma plêiade brilhante de artistas pintores. Andersen que é venerado no Paraná, como criador de sua Pintura, possui hoje, em retribuição aos seus serviços e muito justamente, o título de cidadão curitibano.<sup>92</sup>

O catálogo do terceiro evento figura como o último registro de um Salão com esse título organizado pela Sociedade dos Artistas Paranaenses. Contudo, há indícios fotográficos da realização de um “ISalão de Artes Plásticas Alfredo Andersen” em 1935, ano de falecimento do aclamado artista.

<sup>86</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba: 11 jan. 1931.

<sup>87</sup> O Salão foi realizado em um prédio na Avenida João Pessoa, no centro da cidade. *Gazeta do Povo*, Curitiba: 4 nov. 1931.

<sup>88</sup> VIARO, G. *O Dia*, Curitiba: 13 nov. 1931

<sup>89</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba: 4 nov. 1931.

<sup>90</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba: 15 dez. 1932

<sup>91</sup> COELHO JUNIOR, *Ilustração Paranaense*, Curitiba: 31 mai. 1930

<sup>92</sup> SÁ BARRETO. Texto introdutório. In: “Sociedade de Artistas do Paraná. III Salão Paranaense.” Curitiba: jan. 1934. Catálogo de exposição. (Mac)



Imagem 1; *I Salão de Artes Plásticas “Alfredo Andersen”, 1935. Da esquerda para direita: Thorstein Andersen, Curt Freyesleben, Augusto Conte, Theodoro de Bona, Guido Viaro, João Woiski e João Turin. Sentados: Otávio de Sá Barreto e Raul R. Gomes.*<sup>93</sup>

Na fotografia acima é possível observar alguns dos artistas-intelectuais que gozaram de influência e prestígio junto aos dirigentes políticos e por isso, atuaram de maneira decisiva nas políticas culturais levadas a cabo ao longo dos anos 1930 e 1940.

Logo, em nossa visão, fica patente que o culto em torno da figura de Alfredo Andersen como o “pai” da pintura paranaense (ou “fantasma da pintura paranaense” para alguns moços na década seguinte) fez parte da ampla rede discursiva que se prolongou em Curitiba durante toda a primeira metade do século XX, legitimada por ações políticas. Vale salientar que, com o estabelecimento de um Salão totalmente subvencionado pelo Estado, a partir de 1944, o pintor norueguês foi homenageado ininterruptamente do primeiro ao décimo sétimo certame com a epígrafe —“Patrono perpétuo do Salão Paranaense de Belas Artes o grande mestre Alfredo Andersen, Pai da Pintura Paranaense”.<sup>94</sup>

## 1.5 URBANIZAÇÃO E INSTITUCIONALIZAÇÃO

A metamorfose do espaço urbano, a presença cada vez mais latente do Estado em todas as dimensões da vida social, a expansão dos meios de comunicação e o impacto desses processos nos hábitos são o marco e o ponto de resistência em torno dos quais se articulam as respostas produzidas pelos artistas-intelectuais ao longo de toda a primeira metade do século XX. Tendo em conta que uma cidade que triplica sua população em aproximadamente 40

<sup>93</sup> In: *Panorama da arte do Paraná II: discípulos de Andersen e artistas independentes*. Exposição no BASEP, ago. a set. de 1976. Curitiba: BADEP, 1976. Disponível no centro de documentação MAC-PR

<sup>94</sup> Encadernados do MAC-PR - I ao XVII S.P.B.A. - disponível no centro de documentação MAC-PR.



anos - em 1940 já são quase 150.000 habitantes<sup>95</sup> - assiste a transformações que seus residentes novos e velhos precisam processar.

O período circunscrito entre 1940 e 1949 é inaugurado com uma atmosfera de agitação e dúvidas advinda da deflagração da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), conflito de amplitude inédita. A guerra foi vivida no Paraná de amplas formas. Desde 1942 até o fim do conflito, comícios comemorativos eram realizados nas praças centrais de Curitiba para comemorar a entrada oficial do Brasil no combate. Jovens foram convocados para às frentes de batalha.<sup>96</sup> Além disso, por ter recebido grande contingente de imigrantes vindos da Itália e da Alemanha, nações que, portanto, se tornaram inimigas brasileiras, as tensões e hostilidades contra pessoas oriundas desses países eram mais fortemente sentidas no estado. Mas, apesar de um quadro geral danoso delineado, em Curitiba nem a alta do custo de vida e o racionamento de produtos como carne e petróleo impediram que o clima de prosperidade econômica, propiciado pelo desenvolvimento da indústria e expansão do comércio e serviços, fosse sentido.<sup>97</sup>

Realizações significativas tiveram espaço no último período do governo de Manuel Ribas, tais como a transformação da antiga Escola de Artífices em Escola Técnica do Paraná (localizada onde hoje funciona a Universidade Tecnológica Federal do Paraná) e o início da construção do prédio do Colégio Estadual do Paraná. Instituição que seria considerada referência na educação regular.<sup>98</sup> Em 1941, Ribas autorizou o prefeito de Curitiba, Rozaldo de Melo Leitão, a contratar a empresa Coimbra Bueno para a elaboração de um plano urbanístico que organizasse o crescimento da cidade. O escolhido para a execução do projeto foi o renomado urbanista francês, Alfred Agache, que havia projetado planos para cidades como Paris, Rio de Janeiro e Lisboa.<sup>99</sup> Conhecido como “Plano Agache”, o documento só ficou pronto após o estudo das principais demandas estruturais da cidade em 1943, já na gestão do prefeito Alexandre Beltrão. É difícil acreditar que a escolha de Alfred Agache tenha decorrido apenas por suas qualidades como urbanista. Um nome como o de Agache, suscitava reconhecimento internacional, sendo assim conveniente aos projetos que visavam construir

---

<sup>95</sup> Plano de Urbanização de Curitiba. In: PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Boletim PMC. Ano II, n.12. Curitiba: Nov.dez. 1942

<sup>96</sup> GUINSKI. “Nos dias da Grande Guerra”. In, *Imagens da evolução de Curitiba*, Op. Cit., p. 140-145

<sup>97</sup> BOSCHILIA, Roseli. “O Cotidiano de Curitiba durante a II Guerra Mundial”. In. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, V. 22, nº. 107, out. 1995, p. 32-40

<sup>98</sup> PARANÁ. Interventor Federal. Prestação de Contas do Interventor Federal no Paraná, Manoel Ribas ao Presidente da República, jan. 1945 (Casa da memória).

<sup>99</sup> SILVA, Maclôvia Corrêa da. *O Plano de urbanização de Curitiba – 1943 a 1963 – e a valorização imobiliária*. Tese de Doutorado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), USP, São Paulo, 2000.

uma imagem de Curitiba, condizente com a de uma importante capital de um rico estado. Assim, a opção pelo urbanista francês assinala o primeiro grande evento estrutural-arquitetônico para a sociedade curitibana do século XX. O enriquecimento do Paraná com a atividade cafeeira, cuja expansão se iniciava no norte do estado<sup>100</sup> e a vontade pública de Manoel Ribas de preparar a capital para a comemoração do seu aniversário de duzentos e cinquenta anos a serem completados em 29 de março 1943, prescindiam de uma intervenção em grande escala.

O plano das avenidas da cidade formado por um conjunto de avenidas perimetrais, radiais e diametrais; os centros funcionais ou centro especializados: centro cívico, comercial e social, de abastecimento, industrial, hípico e exposição-feira, universitário, esportivo, administrativo-municipal, militar e estação rodoviária.<sup>101</sup>

Nesse envoltório que abarca a crença no progresso por meio da urbanização, as artes visuais e literárias assumem cada vez mais um caráter que extrapola seu campo específico passando a ser vistas como meio transformador capaz de subsidiar a formação dos indivíduos.<sup>102</sup> O discurso proferido por Getúlio Vargas durante uma visita ao estado em 1944 é um exemplo do clima de progresso e desenvolvimento propagado na época:

Senhores – Volto ao Paraná decorrido mais de um decênio da gloriosa jornada de 30 e não posso ocultar a emoção com que o faço. Tão longa ausência não significa esquecimento.[...] Às exigências multiformes da administração impediram-me, porém, de voltar ao vosso hospitaleiro tão depressa quanto eu desejava. *Acompanhei de longe vosso crescente progresso*, oferecendo todos os meios indispensáveis ao seu desenvolvimento, dependentes direta ou indiretamente da ação do Governo Nacional.[...] Como Chefe do Governo não costumo distinguir no Brasil regiões ou zonas, Estados grandes ou pequenos. A todos equiparo na minha estima e nos cuidados de administração. Tenho percorrido o país em diversas direções, visitando os principais centros de atividade, e no contato com as suas populações sempre me orgulhei, tanto como aqui, de ser brasileiro e de trabalhar pelo engrandecimento da pátria.<sup>103</sup>

O pronunciamento de Vargas deixa patente que a liberdade de criação artística tinha que caminhar junto com os interesses de seu governo nacionalista e autoritário. Isto é, o estado estava sempre presente, *acompanhava de longe* o progresso em movimento.

Mesmo em meio a esses discursos progressistas, até em 1943 não havia ainda um espaço destinado a abrigar exposições e Salões de arte. Estes dependiam sempre da iniciativa

<sup>100</sup> Em 1935 a erva-mate e o café representavam, respectivamente 15 e 14,4% da receita do estado. A partir dos anos 1940 o crescimento da cafeicultura, consolidado nos anos 50, fez com que o Paraná fosse responsável pela colheita de 60% de todo o café produzido no Brasil. In: WACHOWICZ, Ruy. *História do Paraná*. 9 ed. Col. Brasil diferente, Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2001, p. 274.

<sup>101</sup> BOLETIM PMC. Plano de Urbanização de Curitiba. Curitiba, novembro/dezembro, ano II, n. 12, 1943. p. 136.

<sup>102</sup> Tal observação será discutida e aprofundada através da análise de fontes documentais críticas e literárias no terceiro capítulo da dissertação.

<sup>103</sup> VARGAS, Getúlio. In: *Cultura Política*, ano IV nº. 38, mar. de 1944, p.7 (grifo nosso)

do grupo que buscava apoio junto às instituições particulares como o Clube Curitibano. À título de exemplo, o Salão de Primavera de 1943, inaugurado numa das salas do Clube, foi organizado por João Turin, Theodoro de Bona, Guido Viaro e Curt Freyesleben e contou a promoção do Centro de Letras do Paraná.<sup>104</sup> Somente em 1944, um local específico para abrigar exposições de arte foi estabelecido no Edifício Garcez no centro da cidade. Tal iniciativa da administração municipal beneficiou diretamente a comunidade artística, pois se antes, os artistas procuravam sala, pediam favores, humilhavam-se e ficavam, as mais das vezes, mal servidos. Agora, encontram ambiente próprio.”<sup>105</sup>

Diferentemente do cenário paulista, no Paraná os grupos de artistas e escritores dependeram diretamente da subvenção do Estado para levar a cabo as ações e projetos de ampliação do meio cultural local. Enquanto São Paulo contou os chamados "capitães da indústria", tais como Assis Chateaubriand, que fundou o MASP em 1947 e Ciccillo Matarazzo, responsável pela criação do MAM-SP, o relato de Raul Rodrigues Gomes nos fornece alguns indícios sobre as relações entre os dirigentes políticos e alguns membros da intelectualidade curitibana.

[...] O plano aludido era este: apesar das mil dificuldades com que lutava, projetei um movimento muito sério de incremento das letras, artes e até ciência. Isso na década dos 40, mais precisamente em 43. Visava criar 1º - uma editora [...]; 2º - uma sociedade de artes musicais que surgiu com o nome de Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê da Cunha – SCABI; 3º - o Salão de Belas Artes que foi instituído e está no seu 26º. [...] *Repito: fundei todas essas instituições*. O primeiro Salão foi organizado por mim, Erasmo Pilotto, Theodoro de Bona, João Turin, com o apoio irrestrito do imortal Manuel Ribas. Surgiu com prêmios, com diplomas etc. Fiz parte da comissão organizadora durante três ou quatro anos. Organizei também a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen [...]  
[...] Tudo isso referente à SCABI, GERPA, Salão de Belas Artes, exposição de artistas paranaenses no Rio. [...]”<sup>106</sup>

Entidades e agremiações artísticas que se multiplicavam e o perfil ativo e interdisciplinar de alguns de seus membros parecem ser ter sido aspectos cruciais no que tange às reivindicações em prol da criação de instituições públicas para o fomento das artes na cidade. Mesmo interpretando a declaração de Gomes com ressalvas por se tratar de um relato interessado em marcar a posição de destaque de um agente frente à história das instituições artísticas paranaenses, consideramos que a apreciação de suas palavras é capaz de revelar alguns aspectos interessantes. Primeiramente, fica evidente que as novidades do novo decênio não trouxeram novos protagonistas para o meio cultural local. Como se verifica, os mesmos

<sup>104</sup> *O DIA*, Curitiba: 10 out. 1943

<sup>105</sup> PILOTTO, Valfrido. *Diário da Tarde*, Curitiba: 19 set. 1944

<sup>106</sup> GOMES, Raul. A SCABI e um pouco da sua história. *Diário do Paraná*, Curitiba: 21 nov. 1969. (grifo nosso)

nomes se repetem desde as décadas anteriores. Em segundo lugar, acreditamos ser válido questionar até que ponto, —“imortal Manuel Ribas” concedeu —apoio irrestrito” no que se refere às iniciativas voltadas para o desenvolvimento das artes na capital do estado.

Visto que, na documentação que se refere à criação do Salão Paranaense de Belas Artes disponível para consulta no centro de documentação do MAC, uma carta endereçada a Valfrido Pilotto - então chefe de gabinete do Secretário do Interior, Major Fernando Flores - de autoria de Raul Gomes, descreve as condições de elaboração do projeto para a criação do certame oficial.

[...] Elaborado cuidadosamente por mim, pelo De Bona e pelo Sampaio, tivemos em vista associar o Governo do Sr. Manoel Ribas a uma notável iniciativa artística sem, entretanto, *amarrá-lo pecuniariamente a vultosos compromissos*.

[...] Os sonhadores como Viaro preconizavam um salão brasileiro. Achamos muito para uma primeira arrancada. Fazemos o Salão nº 1, depois o nº 2. E posteriormente concretizemos um plano mais amplo.

Se com teu concurso pudermos quanto antes conseguir a aprovação do projeto [...] *Mais de uma vez o Sr. Ribas me prometeu torná-lo lei. Até hoje ficou em promessa. Ajudes-me a levá-lo a executá-la.*<sup>107</sup>

O trecho da missiva citado revela sinais de certo descontentamento e temor de Raul Gomes quanto ao atendimento de suas demandas. Na ocasião da inauguração do 1º Salão, Valfrido Pilotto, em nome do governo do qual fazia parte, também demonstra uma discreta mágoa com as políticas culturais vigentes até a ocasião da instituição do evento:

[...] E assim continuará sendo, temos a convicção, pois chamando a si o dever de instituir exposições como a que ora se inaugura, demonstra, o Governo, de maneira inequívoca, *o propósito de fazer cessar, para esses assuntos, a fase dos simples auxílios à iniciativa particular*, e de que se ponha mãos à irretardável tarefa inerente aos poderes públicos.<sup>108</sup>

Imaginamos que se mesmo entre agentes com amplo trânsito nos setores políticos, como era o caso de Raul Gomes e Valfrido Pilotto, o sucesso em conseguir financiamento do poder público para causas artísticas nem sempre esteve garantido, muito provavelmente, iniciativas por parte de indivíduos, cujo acesso e/ou prestígio junto às esferas dirigentes não estava estabelecido dificilmente lograram êxito.

<sup>107</sup> Carta de Raul Rodrigues Gomes à Valfrido Pilotto, s/ data. Disponível no centro de documentação do MAC-PR. (grifo nosso)

<sup>108</sup> PILOTTO, Valfrido, —Discurso de inauguração do 1º Salão Paranaense”. In. *Revista Intercambio* – Ano VII, janeiro de 45, n.º 1, Rio de Janeiro, p. 44 (grifo nosso)

## 1.6 A CRIAÇÃO DO SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES

De todo modo, após os esforços de parte da intelectualidade curitibana, foi criado o primeiro Salão de arte no estado totalmente subvencionado pelo poder público. A análise do decreto de criação, promulgado em 27 de setembro 1944, evidencia alguns aspectos cruciais do contexto em questão. A abertura do certame estava prevista para o dia 3 de novembro daquele ano - e assim deveria ser nas edições dos anos seguintes - —O Salão, que se denominará ‘Salão Paranaense de Belas Artes’ [...] terá duração de um mês e será inaugurado a 3 de novembro de cada ano, como homenagem à memória do grande mestre e precursor, Alfredo Andersen.”<sup>109</sup> Contudo, parece que a força centralizadora característica do governo Vargas pesou mais do que a memória do ícone artístico estadual e, a abertura do Salão ocorreu em 10 de novembro de 1944, em razão do 7º aniversário de implantação do Estado Novo.<sup>110</sup>

O estatuto do Salão, aprovado em 26 de outubro do mesmo ano também fornece elementos interessantes para se pensar nos sentidos e significados do moderno no período.

A Secção de Pintura do I Salão Paranaense de Belas Artes, destinada á exposição de trabalhos dos artistas já consagrados pela crítica, será a única a funcionar no corrente ano e comportará duas Divisões: Divisão Geral e Divisão de Arte Moderna.<sup>111</sup>

O mesmo documento especifica a existência de uma única premiação máxima com medalha de ouro para a Secção Pintura. Concorreriam a ela, portanto, as obras de “artistas já consagrados” modernas e não modernas. Entretanto, o regulamento não traz qualquer critério que discrimine a locação das obras em uma ou em outra categoria, o que em alguma medida, já demonstra a ambiguidade relativa à classificação de uma determinada obra como moderna ou não. Não foi localizada qualquer documentação que comprove a ocorrência ou não de tal divisão.

É preciso inscrever a criação do Salão Paranaense no contexto nacional, pois a existência ainda que nominal de uma seção destinada à inscrição de trabalhos de arte *moderna* pode ser interpretada como um esforço de equiparação do certame estadual em relação ao principal Salão de Arte do país, o Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Neste, a introdução da categoria "Arte Moderna" no Salão Nacional ocorre no ano de 1941, embora a

<sup>109</sup> ATOS DA INTERVENTORIA FEDERAL, n.º 202, Diário Oficial do Paraná, Curitiba, 27 de setembro de 1944

<sup>110</sup> GOMES, Raul Rodrigues, texto elaborado para resgatar a história do Salão. s/ data. Disponível para consulta no MAC-PR

<sup>111</sup> Atos do Decreto nº 2009, Diário Oficial Estado do Paraná, Curitiba, 26 out. 1944

presença de um ideário moderno nas instituições artísticas oficiais tenha se intensificado desde a curta gestão do arquiteto Lucio Costa (1930-1931) como diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

De toda forma, no que se refere ao Salão Paranaense, o suposto caráter moderno de alguns pintores ou o academicismo de outros e a preferência do júri por uma ou outra vertente será pauta constante nas críticas publicadas nos jornais curitibanos sobre o Salão ao longo dos anos seguintes até, pelo menos, as duas próximas décadas. Nelson Luz, um dos mais atuantes críticos de arte naqueles anos, fez as seguintes colocações:

Não foi sem esforço que se conseguiu montar o nosso IV Salão Oficial de Belas Artes, coisa mais ou menos de última hora, mas que apresentou assim mesmo, graças ao entusiasmo do Secretário Dr. Gaspar Velloso e dos pintores paranaenses, uma série de trabalhos dignos de nota e, *na linha moderna, um certo avanço para o lado bom, embora ainda com certo lastro provinciano. Os “acadêmicos”, na sua maioria estão “mastigando” muito as suas telas*, numa contraproducente procura dos detalhes, muitas vezes esquecidos do desenho, do senso do colorido e da expressão geral do trabalho [...].<sup>112</sup>

Ora, mas no trecho acima reproduzido não encontramos comentários característicos aos debates modernos sobre as artes visuais em voga no período. Como vemos, no texto de Luz, o suposto caráter ~~“moderno”~~ atribuído a alguns pintores não aparenta estar vinculado aos problemas que põe em cheque códigos e regras convencionais usadas na representação artística. Luz tampouco parece preocupado em discutir sobre a suposta autorreferencialidade da arte ou pelo contrário, seu inequívoco comprometimento com questões sociais. Embates que atravessam as críticas sobre arte moderna desde o final do século XIX.<sup>113</sup> A menção de Luz aos ~~“acadêmicos”~~ também pode ser considerada emblemática. Não bastasse a dificuldade para a definição de uma arte propriamente acadêmica, dada a complexidade de sentidos atribuíveis ao termo, o autor não deixa claro o que ele toma por ~~“acadêmicos”~~. Vale lembrar que não existia no Paraná daqueles anos qualquer instituição próxima aos moldes de uma academia.

Os critérios para a escolha dos jurados responsáveis por eleger as obras vencedoras dos Salões oficiais não eram menos imprecisos. Os nomes deveriam ser eleitos entre os ~~“membros de marcado relevo no mundo intelectual e artístico paranaense”~~<sup>114</sup>

A segunda edição do Salão Paranaense, que deveria ter ocorrido em 1945 ficou envolta num mistério. Embora seu decreto de regulamentação tenha sido expedido<sup>115</sup>, o

<sup>112</sup> LUZ, Nelson. ~~“IV Salão Paranaense”~~, *Gazeta do Povo*, Curitiba: 28 dez. 1947 (grifo nosso)

<sup>113</sup> Para maior aprofundamento sobre os paradigmas da arte moderna ver em: FREITAS, Artur. —~~A~~*te moderna: notas sobre autonomia*”. in FREITAS; KAMINSKI (Orgs). *História e Arte: encontro disciplinares*, São Paulo: Imtermeios, 2013, p. 177-200

<sup>114</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba: 02 nov. 1944

certame parece não ter acontecido. Nem mesmo Maria José Justino, em sua extensa pesquisa que reuniu grande quantidade de dados sobre as 50 primeiras edições do evento (1944-1993), localizou qualquer evidência sobre a realização do Salão de 1945. —Nada na *Gazeta do Povo*, no *O Dia*, nem no *Diário da Tarde*. Tampouco nas revistas. Nenhuma memória nos arquivos do MAC ou com os artistas que vivenciaram o momento.”<sup>116</sup> Assim, para Justino, é improvável que tenha havido um Salão em 1945. A autora destaca que o quadro inquietante que engloba o fim da 2ª Guerra, o fim do Estado Novo e a consequente saída de Manuel Ribas do comando do estado possa ter impossibilitado a realização do evento.

De todo modo, o Salão realizado em 1946 ficou com o título de III Salão Paranaense de Belas Artes, cujo regulamento determinava que haveria seções de Pintura, Escultura e Desenho.<sup>117</sup> Em 19 de dezembro de 1947, em homenagem ao aniversário de emancipação do Paraná em relação a São Paulo (e novamente não no dia 3 de novembro em homenagem a Andersen, como previra o primeiro estatuto), inaugurou-se o IV Salão Paranaense de Belas Artes. 717 pessoas visitaram o evento, que teve como novidade a premiação em dinheiro, além das medalhas.<sup>118</sup>

Com o estabelecimento e a continuidade do Salão Paranaense de Belas Artes, o Estado tomou para si o papel de principal mecenas, fator fundamental no contexto de intensificação dos debates acerca do moderno no meio artístico-literário no período. O certame mobilizou grande parte da intelectualidade curitibana, que considerava a fundação do Salão estadual um importante passo rumo —anarcha evolutiva do preparo intelectual duma nação, dum Estado, duma Província”<sup>119</sup>

Além de garantir visibilidade aos artistas já consolidados, o Salão ainda auxiliou na apreciação da qualidade de obras de artistas iniciantes. Assim, com a criação desta instituição um número cada vez maior de artistas passou a buscar reconhecimento profissional. No entanto, por se tratar de uma competição - como todos os Salões - a possibilidade de exclusão de alguns artistas era irrefutável. A inexistência de espaços alternativos, como Galerias de arte<sup>120</sup>, agravou ainda mais os desacordos e conflitos entre agentes culturais envolvidos com a organização, premiação e exposição no certame.

<sup>115</sup> Atos do decreto 2230, Diário Oficial Estado do Paraná, Curitiba: 29 out. 1945

<sup>116</sup> JUSTINO, Maria J. *50 anos de Salão de Paranaense*, Curitiba: Funpar/ Itaipu Binacional, 1995, p. 5

<sup>117</sup> Encadernados do III Salão Paranaense, acervo do MAC-PR.

<sup>118</sup> Encadernados do IV Salão Paranaense, acervo do MAC-PR

<sup>119</sup> EMÍLIO, Alfredo. *O Dia*, Curitiba: 14 nov. 1944

<sup>120</sup> FREITAS, Artur. —Aconsolidação do moderno na história da arte do Paraná”. In. *Revista de História Regional* 8(2) : 87-124, Inverno 2003.

## 1.7 A ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ

Nesse cenário, algumas notas sobre as contingências que abrangem a criação da primeira instituição pública voltada para o ensino das artes no Paraná, são necessárias já que a instituição configura-se como um dos lugares para a observação de discursos sobre a arte por excelência.

Inúmeros estudos que se propõem a contar a história da Instituição, explicam a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná como um desdobramento das atividades dos intelectuais ligados à Sociedade Amigos de Alfredo Andersen e à Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê.<sup>121</sup> Portanto, circunstâncias similares àquelas narradas sobre o Salão Paranaense de Belas Artes, caracterizam o estabelecimento da EMBAP em 1948. Mas, distintamente do episódio em que se circunscreve à criação do Salão oficial, o homem à frente do Estado não é mais Manuel Ribas e sim, Moysés Lupion, cujo governo iniciou em 1947. Comumente apontado como o “herdeiro”, encarregado de dar continuidade à modernização do Paraná principiada por Ribas<sup>122</sup>, Lupion presenciou o movimento Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê

[...], através da convocação de outras entidades culturais, para que o assunto fosse estudado. Reuniram-se, portanto, a Academia Paranaense de Letras, o Centro de Letras do Paraná, o Centro Feminino Paranaense, a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, o Círculo de Estudos Bandeirantes, o Instituto de Educação e o Colégio Estadual do Paraná. Diversos encontros aconteceram na Diretoria do Instituto de Educação, atraindo, em particular, os presidentes e diretores destas conceituadas instituições culturais: *Oscar Martins Gomes, Raul Gomes, Erasmo Pilotto*, [...]. Um memorial, assinado por todos os presidentes das principais entidades de Curitiba, foi dirigido ao então Governador do Estado, Sr. Moysés Lupion. O documento [...], foi entregue diretamente ao Governador. Era o *mundo artístico de Curitiba* que, unido pedia a criação de uma escola oficial de música e belas artes, no Paraná.<sup>123</sup>

Esse “mundo artístico de Curitiba”, seletor, diga-se passagem, uma vez que só comportava artistas e escritores vinculados às entidades citadas, conseguiu por fim que em 17

<sup>121</sup> Cf.: ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea em questão: 3000 anos de arte paranaense*. Op. Cit., 1974; JUSTINO, Maria José. *50 anos de Salão Paranaense*. Op. Cit., 1995; CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Escolhas abstratas - Arte e Política no Paraná (1950-1962)*, Op. Cit., 2002; PROSSER, Elizabeth S. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba...* Op. Cit., 2004; PERIGO, Katiucya. *Circuito da Arte - a Rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)*. Tese de Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2008

<sup>122</sup> IPARDES. O Paraná Reinventado. Política e governo. Op. Cit., 1989, p. 26

<sup>123</sup> SAMPAIO, Mariza. Memória-Paraná: Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), *Jornal Indústria e Comércio*, Curitiba: mar. 1989, 163-164. Apud. PROSSER, Op. Cit., p. 257 (grifo nosso)



de abril de 1948 a solenidade de inauguração da Instituição se realizasse.<sup>124</sup> Na ocasião, Fernando Correa de Azevedo<sup>125</sup> defendeu que mais do que um acontecimento para o presente, a EMBAP era ~~uma~~ glória projetada para o futuro”.<sup>126</sup>

Nos três primeiros anos, a EMBAP funcionou no edifício do Instituto de Educação do Paraná, mesmo local em que Mariano de Lima havia organizado sua Escola de Belas Artes e Indústrias.<sup>127</sup> A partir da década de 1951, a Escola ganhou um prédio próprio na Rua Emiliano Pernetá.

Aquele ~~mundo~~ artístico” se reuniu também para decidir quais nomes ocupariam cargos importantes na Instituição. Foram escolhidos três para integrar uma lista tríplice a ser entregue ao governador que deveria escolher o primeiro diretor da escola. Além do próprio Fernando Correa de Azevedo, Benedito Nicolau dos Santos e Frederico Lange de Morretes formavam o grupo de candidatos. Sendo o primeiro deles o escolhido por Lupion, ~~oficializando-se~~, assim, o reconhecimento não apenas da comunidade de artistas e intelectuais, mas também do governo, pela atuação do professor e, a partir de então, diretor.”<sup>128</sup> Osvaldo Pilotto é indicado como secretário. Entre o quadro de professores, há pouco espaço para surpresas. Erasmo Pilotto e David Carneiro foram incumbidos de ministrar as disciplinas teóricas. Para ensinar Desenho de Modelo Vivo, foi convidado o artista Artur Nísio. João Woiski ficou encarregado de lecionar Modelagem. Estanislau Traple foi o responsável pela disciplina Desenho do Gesso e do Natural. Osvald Lopes ficou com Desenho Geométrico e Osvaldo Pilotto, com Geometria Descritiva. Perspectiva e Sombra era encargo de Curt Freyesleben e a disciplina de Anatomia e Fisiologia coube a Lange de Morretes. Theodoro de Bona foi designado para Pintura e para Escultura João Turin. Guido Viaro foi o escolhido para Desenho e Composição. Erasmo Pilotto, João Turin foram ~~anda~~ nomeados para o Conselho Administrativo.<sup>129</sup>

<sup>124</sup> Convite impresso para o comparecimento às solenidades de inauguração da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em nome da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, 17 abr. 1948 - Disponível no setor de documentação Guido Viaro - Solar do Barão.

<sup>125</sup> Intelectual de amplo acesso aos setores políticos, presidente da SCABI de 1944-1971, na época diretor do Instituto de Educação, liberado das funções que desempenhava na Instituição justamente para empreender uma viagem afim de recolher informações de outras instituições de ensino como Escola de Belas Artes de Niterói, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e a Escola de Belas Artes de São Paulo (*Gazeta do Povo*, Curitiba: 27 jan. 1948; *O Dia*, Curitiba: 27 jan. 1948).

<sup>126</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba: 18 abr. 1948

<sup>127</sup> CARNEIRO, Newton. —Mariano de Lima e o ensino de artes em Curitiba”, *Revista do Instituto de Letras e Artes*. Curitiba: UFPR, 1972

<sup>128</sup> EMBAP. *Um pouco da história da Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Texto introdutório ao *Guia Acadêmico da EMBAP: 1993*, Curitiba: EMBAP, 1993

<sup>129</sup> Livro de Atas das reuniões da Congregação da EMBAP (1948-1988) – Disponível no centro de documentação da EMBAP

Portanto, a leitura de documentos e relatos de agentes envolvidos com a Instituição serviu para perceber a pouca permeabilidade desse círculo a novos nomes, os valores e estratégias compartilhados por artistas e intelectuais que transitavam nos mesmo espaços de sociabilidade. Personagens que movimentaram o meio artístico-literário de Curitiba e influíram de múltiplas formas nos discursos sobre as artes visuais e literárias articulados a partir das condições disponíveis no cenário local.

De forma geral, o que depreendemos desse jogo intermitente de posições é que hastear bandeira do moderno eventualmente significou negar. O que fica claro quando confrontamos relatos como o que Fernando Velloso<sup>130</sup> concedeu ao historiador Geraldo Leão V. Camargo sobre a atmosfera ~~acadêmica~~ que predominava entre os professores da EMBAP -

[...] sem a menor dúvida, nas turmas de alunos que entraram lá com total desconhecimento, com a maior das *ingenuidades provincianas*, e que começaram a ter aquela lavagem cerebral. 'Que pintura era aquilo, e que o resto era coisa de maluco', e que 'o macaco pintou um quadro com o rabo e foi para um salão de arte', e todo aquele anedótico que de certa forma, formava a personalidade desse pessoal jovem.<sup>131</sup>

- com a concepção que Valfrido Piloto (30 anos mais velho do que Velloso) tem acerca dos efeitos que as ações realizadas por artistas, jornalistas e escritores no anos 1920 tiveram sobre as gerações subsequentes:

Pode, uma revolução arrasadora de impérios, contar de concreto apenas um tiro de espingarda. São as repercussões dos atos e desdobros psicológicos a realizarem o acontecimento e definirem os fulcros. Por este aspecto, que é verdadeiro, não se poderá negar a geração modernista ter sido uma das mais eficientes de quanto registra a história local.<sup>132</sup>

Ou seja, se na década de 1920, a turma de Valfrido Pilotto, Otávio de Sá Barreto, Fernando Corrêa de Azevedo, Raul Rodrigues Gomes, Estanislau Traple, Curt Freyesleben entre outros, fizeram parte de um grupo que se dizia ávido pela inovação, crítico às políticas culturais da época, à Academia de Letras do Paraná e à ~~arte acadêmica~~<sup>133</sup>, na década de 1940, esses mesmos nomes são vistos como os conservadores e acadêmicos na visão dos agentes culturais mais jovens desejosos em delimitar uma posição própria.

<sup>130</sup> Importante artista curitibano que fez parte da primeira turma da EMBAP.

<sup>131</sup> VELLOSO, F. entrevista concedida à Camargo. in. CAMARGO, Geraldo Leão V., *Escolhas abstratas*, Op. Cit., 2002, p. 57 (grifo nosso)

<sup>132</sup> PILOTTO, Valfrido. A literatura do Paraná no século XX. In *Revista da Academia Paranaense de letras*, Curitiba 60 (35) Jun. 1996

<sup>133</sup> Ver em IORIO. Op. Cit., p. 83-210.

## 1.8 A REVISTA *JOAQUIM*

Os dados relativos à década de 1940 demonstram que consequentemente à aceleração do crescimento populacional, Curitiba também perdia gradativamente seu aspecto rural. Em 1950 dos seus 180.575 habitantes, apenas 3.343 se dedicavam à agricultura ou pecuária. 21.704 pessoas estavam empregadas na indústria e 9706 no comércio.<sup>134</sup>

Em 1939, o então dono do jornal curitibano *Gazeta do Povo*, John Plácido e Silva funda a editora Guaíra que além de publicar traduções de obras de autores comunistas em pleno Estado Novo, edita também uma revista mensal com o mesmo nome da editora na qual. Com textos de Vinícius de Moraes e ilustrações de nome como o de Carlos Scliar. A Editora Guaíra pôs em circulação na cidade obras que poderiam ser consideradas avançadas para época.<sup>135</sup>

Portanto, num espaço curto de tempo foi possível absorver informações e necessário tomar posição sobre uma série de mudanças que impactaram os modos de vida e os modos de pensar. Conforme assinalamos, as revistas foram sempre um meio extraordinário de ação e difusão de ideias. Seja como porta vozes das rupturas estéticas, seja como refratários aos novos movimentos. O alcance dessas publicações na alteração cultural não deve ser dimensionado apenas pela quantidade de exemplares vendidos.

A já mencionada revista *Joaquim* circulou em Curitiba, com periodicidade intermitente entre abril de 1946 e dezembro de 1948.<sup>136</sup> A tiragem de cada um dos 21 números da revista esteve restrita a 1000 exemplares.<sup>137</sup> Todavia, ecos de revistas como *Joaquim* extrapolam o diminuto público leitor. Tanto que a coleção completa foi reimpressa em forma de fac-símile, em 2001, por iniciativa da Imprensa Oficial do Estado do Paraná, o que fez desse material um meio visado por muitos pesquisadores interessados em compreender as especificidades do período de sua publicação.<sup>138</sup> Em suas páginas organizou-

<sup>134</sup> RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL – Série Regional: Parte XXVI – Paraná. Censos demográfico e econômico. Rio de Janeiro: IBGE, 1955.

<sup>135</sup> Cf. CARNASCIALI, Juril De Plácido e Silva. De Plácido e Silva, o Iluminado. Curitiba: Editora Oficina de Letras, 2000

<sup>136</sup> Não foram editados números da revista em maio e agosto de 1946; janeiro, maio, junho, julho e dezembro de 1947 e em janeiro, abril, junho, agosto, setembro e novembro de 1948.

<sup>137</sup> A quantidade de exemplares foi declarado em três de seus números – 1, 2 e 4.

<sup>138</sup> Dentre as pesquisas na área de estudos literários que tem como objeto central a Revista *Joaquim* citamos o trabalho já mencionado de SANCHES NETO, Miguel. *A Reinvenção da Província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1998. Outro trabalho dedicado à sistematização das críticas publicadas na revista é o de OLIVEIRA, Luiz Claudio S. de. *Joaquim contra o Paranismo*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Programa Pós-Graduação em Letras, UFPR: Curitiba, 2005. Vale mencionar também o trabalho de Roberto Nicolato, embora seu objeto central extrapole os textos publicados em *Joaquim*, o

se uma agenda variada de temas “modernos” ao mesmo tempo em que se delineou obstáculos a serem combatidos em favor da renovação da cultura.

Os periódicos oriundos de qualquer que seja a localidade não só refletem as maneiras de ver o mundo por meio dos seus conteúdos, como desvelam elementos do próprio espaço urbano. A incipiente indústria da propaganda, por exemplo, trouxe para *Joaquim* produtos e serviços anunciados como objetos indispensáveis. O inventário feito com todos os números da revista demonstrou que a Curitiba da segunda metade dos anos 40 contava com construtoras; joalherias e relojarias; fábricas de móveis, de piano, de molduras, de laticínios e de cosméticos; farmácias; clínica de radiologia; médicos com especialidade variadas; loja de utilidades domésticas, de eletrodomésticos, de calçados, de roupas masculinas, femininas e infantis; chapelarias; livrarias; papelarias; colégios; estúdios fotográficos; restaurantes e confeitarias. Mas, o lugar de destaque entre os anunciantes era ocupado pela fábrica de louças e vidros da família Trevisan, cujas propagandas se dispersam pelas contracapas de todas as edições.<sup>139</sup> Não é possível examinar a concepção de *Joaquim* sem deter alguma atenção ao nome Trevisan.

Ainda que ao longo de sua existência a revista tenha contado com várias pessoas envolvidas na sua produção, Dalton Trevisan foi a figura central do empreendimento, sendo o único nome que aparece na equipe de organizadores em todas as edições. Na maioria das vezes é associado à direção, mas, no número 2, por exemplo, Erasmo Piloto<sup>140</sup> é apontado como diretor e Trevisan como proprietário.

A experiência como dono de revista não era inédita. Rogando apoio financeiro de sua família, em 1940, com apenas 15 anos, Trevisan havia fundado a revista *Tingui*, “órgão dos ginasistas, publicado pelo Centro Literário Humberto de Campos”. A publicação que circulou

---

tratamento que o autor confere aos contos de Trevisan (muitos publicados primeiro na *Joaquim*) faz de sua dissertação uma referência cara ao nosso próprio trabalho. NICOLATO, Roberto. *Literatura e cidade - O universo urbano em Dalton Trevisan*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Programa Pós-Graduação em Letras, UFPR: Curitiba, 2002. No campo específico da história há um trabalho sobre a contradição entre o projeto gráfico da revista, percebida por Emerson T. da Cruz como conservadora e o discurso pró-modernidade nos editoriais. CRUZ, Emerson T. *A província desatualizada: visualidade e modernidade na Revista Joaquim* (Curitiba: 1946-48). Monografia apresentada no curso História, Memória e Imagem, UFPR: Curitiba, 2013.

<sup>139</sup> Com exceção do primeiro número (abr. 1946) que contou com o anúncio do Palácio Encantado do Cassino Ahú na contracapa.

<sup>140</sup> Erasmo Piloto, intelectual paranaense da área da educação, nasceu em 21 de outubro de 1910 em Rebouças, no Paraná, vindo a falecer em maio de 1992. Identificado com as ideias disseminadas pelo Movimento Escola Nova, teve atuação marcante no meio intelectual paranaense, sendo autor de diversos livros e textos que contemplavam temas como educação, filosofia e arte. Foi membro fundador de diversas instituições tais como a Sociedade Brasília Itiberê, a Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), tendo ainda participado do movimento que culminou na criação do Salão Paranaense de Belas Artes. Atuou ainda na esfera política como Secretário da Educação e da Cultura. In. *Dicionário Histórico-Biográfico do Paraná*. Op. Cit., pp. 367-68.

até 1943, promovia concursos de textos literários e divulgava crônicas, poemas, críticas e reportagens. Trevisan era o principal colaborador assinando inúmeros textos com diferentes pseudônimos.<sup>141</sup> A redação de *Joaquim* funcionou no mesmo endereço em que havia abrigado *Tingui*, Emiliano Perneta, n.º 476. Por sinal, local contíguo à fábrica de louças da família: Emiliano Perneta, 466.

Assim, na esteira de seu próprio empreendimento literário da adolescência e no embalo das ações de Glauco Flores de Sá Brito, que coordenou a revista *A Idéia* em 1943 e de Samuel Guimarães da Costa, diretor da revista *A Ilustração*, em 1945<sup>142</sup>, o jovem Trevisan funda a *Joaquim* em 1946, tendo como bandeira a reflexão sobre a função do intelectual em sua relação com a sociedade.

Conscientes do caráter progressista que atravessava aqueles anos, anunciado por Wilson Martins após a participação deste no Congresso de Escritores de 1945<sup>143</sup>, os artistas-intelectuais curitibanos envolvidos com a produção da revista ansiavam por “romper com o passado, nas suas tradições estéreis”<sup>144</sup>, como bradou Trevisan. Para tanto, além de publicar textos críticos de viés contestador, Trevisan fez uso de uma “cadeia de mala direta”, mandando sua revista “para todo mundo”, como lembrou Wilson Martins em entrevista concedida ao pesquisador Luiz Claudio S. Oliveira.<sup>145</sup> Martins nos fornece pistas sobre como um autor renomado como Carlos Drummond de Andrade, menos de dois após o primeiro número de *Joaquim* em abril já havia enviado a seguinte carta (publicada no segundo número da revista):

Que delícia uma revista cuja redação é na Emiliano Perneta, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sobre o título de —Emiliano, poeta medíocre”! Nosso poder de admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é um espanto. Mas espero que vocês nos darão sensações mais duradouras do que o espanto.<sup>146</sup>

A estratégia de Dalton era justamente enviar *Joaquim* para que ela ficasse conhecida pelos intelectuais influentes de fora do Paraná.

<sup>141</sup> SANCHES NETO. “Joaquim: Modernidade periférica e dupla ruptura”. In. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, p. 857-59.

<sup>142</sup> BOSCHILIA, Op. Cit., 1995, p. 55. Ambos os autores também escreveram para *Joaquim*.

<sup>143</sup> “Nestas condições, seria importante que o pessoal do Paraná, já que não faz nada, pelo menos cedesse lugar àqueles que querem fazer [...]” MARTINS, Wilson. *O Dia*, Curitiba: 26 nov. 1945

<sup>144</sup> TREVISAN, Dalton. —“Geração dos vinte anos na ilha”, *Joaquim*, n. 9, Curitiba: mar. 1947, p. 3

<sup>145</sup> MARTINS, W. entrevista realizada por Oliveira, Luiz C. S, Curitiba, abr. 2005 in. Oliveira, Luiz C. S. *Joaquim contra...* Op. Cit., p. 8 (anexos)

<sup>146</sup> DRUMMOND, *Joaquim*, n.º 2, Curitiba, jun. 1946, p. 17

Você talvez não encontrasse a *Joaquim* naquela época nas bancas de jornais do Rio ou de São Paulo, mas encontraria nas casas dos escritores que *contavam*, como Drummond, Otto Lara Rezende, enfim, os que faziam a opinião naquele tempo.<sup>147</sup>

As imagens artísticas são também elementos característicos da *Joaquim*. Acompanhavam contos, manifestos e entrevistas, além das composições elaboradas especificamente para as capas. De acordo Fabricio Vaz Nunes, as soluções e metáforas das cenas visuais presentes na revista apresentam uma intensa conexão com o mundo literário e ficcional.<sup>148</sup> O laborioso processo de impressão ficava a cargo da tradicional Editora Guaíra, a responsável por reproduzir as ilustrações em zincografia, resultado do esforço de Poty. Potyguara Lazzaroto<sup>149</sup> foi o maior colaborador de *Joaquim* em número de ilustrações. Na época de seu envolvimento com a revista, o artista, então com 23 anos, estava ~~de~~ "malas prontas", pois havia recebido ~~uma~~ bolsa de estudos do governo francês (para) fazer um curso especial de artes gráficas."<sup>150</sup> De Paris, correspondeu-se com Trevisan e enviou suas impressões sobre o que estava acontecendo de mais ~~moderno~~ "fora dos limites da ~~provincia~~", forma pela qual grande parte dos editoriais de *Joaquim* se referia à Curitiba e ao Paraná.

Seguido de Poty em número de trabalhos visuais, vinha Guido Viaro, que assim como Lazzarotto, também escrevia matérias, colunas e entrevistas. Outros artistas locais cujos trabalhos ilustraram as páginas de *Joaquim* foram Artur Nísio, E. Blasi Jr., João Turin, Nilo Previdi, Miguel Bakun e Leonor Botteri. Nomes de projeção internacional como Salvador Dalí, Daumier, Picasso e Kaufmann também tiveram obras reproduzidas no periódico. A notoriedade atingida por *Joaquim* se torna ainda mais evidente quando constatamos a existência de obras produzidas por Heitor dos Prazeres, Burle Marx e Portinari especificamente para ilustrar a revista, sem mencionar a permissão concedida por artista importante para a reprodução de suas obras nos números da *Joaquim*.

Em texto dedicado aos ilustradores do periódico, o crítico paulista Quirino Campofiorito elogia Guido Viaro, Poty e o aspecto gráfico da *Joaquim*:

<sup>147</sup> MART MARTINS, W. entrevista realizada por Oliveira, Luiz C. S, Curitiba, abr. 2005 in. Oliveira, Luiz C. S. *Joaquim contra...* Op. Cit., p. 10 (anexos)

<sup>148</sup> NUNES, Fabricio Vaz. "Relações entre literatura e artes gráficas na revista Joaquim: ensaios de análise". In. Revista Científica FAP (Faculdade de Artes do Paraná), v. 5, pp. 171-187, jan/jun 2010

<sup>149</sup> Napoleon Potyguara Lazzarotto nasceu em Curitiba no dia 29 de março de 1924. É considerado um dos maiores nomes da arte paranaense em razão de trabalhos como muralista e ilustrador. Foi um dos beneficiados pelas políticas culturais efetivadas por Manuel Ribas, pois em 1942 ganhou patrocínio estatal para ir estudar gravura no Liceu de Artes no Rio de Janeiro. Em 1948 foi condecorado com outro prêmio de viagem no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. in *Dicionário Histórico-Biográfico do Paraná*. Op. Cit, p. 246-7

<sup>150</sup> ~~P~~oty segue para França", *Joaquim*, n. 6, Curitiba: nov. 1946, p. 13

[...] Tendo por norma empregar clichês gravados com zinco, *Joaquim* obteve um valor novo para a ilustração em nosso país. [...] Queremos frisar esta expressão, porque não é muito fácil encontrar-se essa qualidade na ilustração costumeira das publicações nacionais. [...] o clichê assim executado como o fazem os ilustradores de *Joaquim* ganha semelhança da xilogravura e com a sutileza de traço particular à gravura de 'água-forte'. [...] As ilustrações de Poty [...] tem posto em foco toda uma sincera e emocionante exaltação humana [...] Aliás, o Mestre Guido Viaro, não devemos esquecer, abre-se para a comunhão do destino do homem simples, do homem que sofre, do homem para quem a vida é uma luta, do homem comum.<sup>151</sup>

Todavia, é muito improvável que o “homem simples”, o “homem comum” representado por Viaro, a qual Campofiorito se refere ou “os joaquins do Brasil”, suposto destinatários do periódico,<sup>152</sup> pudessem assimilar com facilidade as matérias publicadas. Nesse sentido, é lícito afirmar que *Joaquim* foi uma publicação dirigida a um público específico dotado de certo nível de familiaridade intelectual com os pensamentos, tendências e preocupações provenientes, sobretudo, dos meios letrados europeus. Tanto que não é raro encontrar poesias publicadas em língua estrangeiras, como o espanhol<sup>153</sup> e o francês.<sup>154</sup>

Nesse sentido, o que se verifica com *Joaquim* é a vontade de falar o “universal”. Para isso, seus editores privilegiaram a publicação de nomes como Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Tostoi, James Joyce, entre outros grandes expoentes da literatura estrangeira. Poetas e escritores da chamada “Geração de 1945” de prestígio nacional como José Paulo Paes – Carlos Drummond de Andrade, Waltencir Dutra também foram publicados. Sob a condição de entrevistados, nomes como o de Murilo Mendes, Bernardo Gerson, Di Cavalcanti, Portinari apareceram respondendo perguntas sobre os novos rumos da arte e da literatura no período em questão. E, mesmo autores referências como Machado de Assis e Mario de Andrade, já falecidos na época, foram rememorados pelos editores do periódico. No âmbito estadual, achamos intrigante perceber que intelectuais de notoriedade como Wilson Martins e Temístocles Linhares<sup>155</sup>, com amplo trânsito nos meios acadêmicos nacionais e cujas pesquisas giravam em torno justamente das especificidades da constituição cultural do Paraná, integraram-se sem demora ao projeto central de *Joaquim*.

<sup>151</sup> CAMPOFIORITO, Q. “Os ilustradores de *Joaquim*”, n. 10 mai. 1947, p. 10

<sup>152</sup> No quadro de informações técnicas presente em todas as edições, consta “*Joaquim* - revista mensal de arte (em homenagem a todos os joaquins do Brasil).”

<sup>153</sup> LORCA, García. —“Romance Sonámbulo”, *Joaquim* n. 6, Curitiba: nov 1946, p. 3; LOZZA, Raúl. —“Poema inventafo, n.º 6”, *Joaquim*, n. 17. Curitiba:mar. 1948, p. 9

<sup>154</sup> GIDE, André. —“Poemes d’André Gide”. *Joaquim*, n. 16. Curitiba: fev. 1948, p. 10

<sup>155</sup> Ambos os intelectuais participaram do Congresso de Escritores no Rio de Janeiro em 1945. Linhares foi o primeiro crítico a destacar a obra de Dalton Trevisan num crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo* nos anos 1940. Os dois autores se dedicaram à análise da experiência cultural paranaense em toda sua especificidade. Na década de 1950, Linhares publica a obra *Paraná novo, um retrato sem retoques* (1953), analogamente Wilson Martins escreve *Um Brasil diferente* (1954).

Temas e poéticas como a representação da paisagem de pinheiros e a poesia simbolista não desapareceram do meio curitibano na época em que Trevisan e seus colaboradores produzem a *revista dos moços*. Tampouco discursos oficiais de forte teor ufanista sobre o valor das produções locais. Assim como as outras revistas literárias independentes da época, *Joaquim* representou um espaço alternativo. Alternativo, porque habitado por ensaios de acentuado teor crítico, por contos sobre personagens malogrados e por imagens que procuravam retratar cenas do cotidiano de pessoas humildes, marginalizadas pelo próprio processo de urbanização.

Desse modo, talvez seja válido afirmar que quase todas as variações de antagonistas, enfrentados na batalha pelo ~~moderno~~” travada pelos colaboradores da revista, possam ser aglutinadas sob um inimigo comum. O ~~velho~~”, rival poderoso e difícil de vencer. Velho era tudo o que remetia ao passado da ~~provincia~~”, forma pela qual o Paraná era referido nas páginas da revista. E como fica claro através da análise das cartas enviadas aos editores, publicadas nos vários números de *Joaquim*,<sup>156</sup> cabia aos ~~moços~~” a missão de combater esse inimigo em prol do moderno. Assim, a questão sobre a ~~cultura paranaense~~” se torna velha. Os ~~moços~~” sentem necessidade de falar do "universal", de ser "cosmopolitas", querem participar das grandes questões da época, como a Segunda Guerra, a arte abstrata, a miséria da maioria, a desconstrução da forma do poema. Para Trevisan, o que urgia ~~acima da música~~ etérea dos pinheirais” era ~~escutar as vozes do tempo~~.”<sup>157</sup>

Os eventos que envolveram o fim de *Joaquim* são difíceis de precisar. Luiz Claudio Oliveira apenas afirma que *Joaquim* ~~simplesmente~~ deixou de existir, não por problemas financeiros ou outros empecilhos externos, mas por uma iniciativa interna, pela vontade dos seus editores, mais especificamente de Dalton Trevisan que decidiu que estava na hora de a revista acabar.”<sup>158</sup>

O que se sabe é que desde 1948 Trevisan esteve envolvido ao lado de Armando Ribeiro Pinto com a fundação do ~~Clube de Cinema de Curitiba~~”, ~~produto~~ de uma necessidade socio-cultural.”<sup>159</sup> Em 1949, o jovem contista passou a escrever para a revista *Guairá* e na década seguinte colaborou para a coluna ~~Vida literária~~”, seção dominical do

<sup>156</sup> “[...] *Joaquim* é a mensagem da nova geração, cujo primeiro sinal de vida literária é a publicação de uma revista realmente moderna e inconformada [...]” LINS, Álvaro. —*Can a Dalton Trevisan e Erasmo Pilotto*”, *Joaquim*, n. 4, Curitiba: set, 1946, p. 17; *Joaquim* é uma revista de moços que se publica em Curitiba [...]. Desde a vitória de 22 contra a reação acadêmica, eu venho aguardando o aparecimento dessa geração que deve destruir a nossa.” MILLIET, Sérgio. *Joaquim*, n.10, Curitiba: mai. 1947 p. 3

<sup>157</sup> TREVISAN, Dalton. —*Geração dos 20 anos na ilha*”, Op. Cit., 1947, p. 3

<sup>158</sup> OLIVEIRA, Luiz Claudio S. de. *Joaquim contra o Paranismo...* Op. Cit., p. 181

<sup>159</sup> PINTO, Armando Ribeiro. —*Assistência às crianças desamparadas*”. *Joaquim*, n. 21, Curitiba: dez. 1948, p. 11



jornal, *Gazeta do Povo*. Daí para frente, Trevisan publicou vários livros, recebeu prêmios literários importantes como o *Jabuti* conquistando reconhecimento da crítica nacional como grande escritor de contos. A parceria com Poty Lazzarotto parece não ter se encerrado junto *Joaquim*. Poty ilustrou livros do autor como *Novelas nada exemplares* (1954)<sup>160</sup>. De forma análoga às obras literárias de Trevisan, também seus desenhos, gravuras e serigrafias tiveram a cidade como denominador comum. Ainda hoje, Curitiba exhibe uma profusão de murais de Lazzarotto encomendados pela administração pública para adornar pontos estratégicos da cidade, como praças e prédios públicos.

Guido Viaro parece ter abandonado gradativamente sua participação em *Joaquim* na medida em que suas atividades com a docência lhe tomaram mais tempo. É o que percebemos por meio da contagem do número de colaborações do italiano para a revista. Desde seu envolvimento com a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 1948, nas últimas 5 edições da *Joaquim* (março, maio, julho, outubro e dezembro de 1948), aparecem apenas 2 imagens produzidas por Viaro ( n.18, p. 06; n. 19 p. 10). Seu último texto foi veiculado no número 19.

Outro ex-participante da revista, cujo envolvimento com políticas educacionais foi sempre sua principal ocupação é Erasmo Pilotto. Na época do encerramento de *Joaquim*, Pilotto já havia deixado o grupo diretamente responsável pela edição do periódico. Junto com Viaro, integrará a primeira equipe de professores da EMBAP.

---

<sup>160</sup> *Dicionário Histórico-Biográfico*. Op. Cit., 1991, p. 52

## CAPÍTULO 2: ARTE MODERNA EM CURITIBA - FORMAS DE NARRAR

—Escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas.”

Rancière (2005: 58)

Em 1975 Michel de Certeau publicava na França —*A Escrita da História*<sup>161</sup>, reflexão seminal para a teoria da história. A obra assumiria certo caráter de denúncia, uma vez que, por meio dela o historiador francês explicitava e avaliava os acordos (velados ou não) entre os profissionais dedicados à produção da História como um objeto do saber. Para Certeau, os princípios norteadores da operação historiográfica tinham como alvo propiciar o efeito de verdade a esse tipo específico de narrativa. Tais ponderações e revisões epistemológicas, que já vinham se processando desde o início do século XX, se intensificaram e corroboraram para que o próprio texto historiográfico se despojasse proveitosamente daquela magnificência ~~de~~ relato tal qual ocorreu” e passasse a ser cada vez mais entendido como um objeto de *representação* no sentido empregado por Roger Chartier<sup>162</sup>.

Assim, conforme já mencionado em nossa introdução, não podendo dar às costas para tal cenário revisionista, nos sentimos impelidos a analisar - além de um corpo documental circunscrito aos debates artístico-literários acerca do *moderno* no meio cultural curitibano nos anos 1940, a constar no próximo capítulo - um conjunto de narrativas produzidas por historiadores e pesquisadores que igualmente dedicaram atenção às produções literárias e visuais sob o signo do *moderno* em Curitiba,<sup>163</sup> ainda que sob outras abordagens ou mesmo a partir de outros recortes temporais.

<sup>161</sup> CERTEAU, Op. Cit., 1982

<sup>162</sup> O autor define o conceito de representação como “[...] o objeto fundamental de uma história cujo projeto é reconhecer a *maneira como os atores sociais investem de sentido suas práticas e seus discursos* (que reside) na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e os constrangimentos, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente, dependendo de sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer.” CHARTIER, Roger. *A História hoje: dúvidas, desafios, propostas*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro 7(13). 1994. INSS: 0103-2186, p. 6 (grifo nosso)

<sup>163</sup> Vale destacar que abordar Curitiba como metonímia do estado do Paraná é uma prática comum na maioria dos trabalhos que serão analisados. Particularmente, optamos por circunscrever nossas afirmações ao contexto curitibano, pois, não manipulamos nenhum tipo de documentação proveniente de outros cenários urbanos no Paraná. Mas, é provável que certa falta de rigor quanto a diferenciação entre o meio artístico curitibano e os demais meios artísticos de outras cidades paranaenses por parte de tantos autores se deva, em alguma medida, à hegemonia cultural exercida pela capital do estado durante um longo período que se estende desde o início do século XX, depois que Curitiba passa Paranaguá como principal cidade do estado, até, pelo menos, a primeira metade do século XX. Por certo, a ausência de investimentos públicos e particulares e de políticas culturais visando à criação de faculdades de artes, festivais literários, salões de arte e etc, tenham levado muitos jovens, oriundos de cidades de médio porte como Londrina e Maringá, interessados por artes e literatura a sair de seus

Interessa-nos especificamente assinalar como Regina Saboia Iorio, Dulce Osinski, Artur Freitas e Geraldo Leão,<sup>164</sup> ao escolherem momentos históricos específicos (que variam dos anos finais do século XIX até a metade da década de 1960) como centro ao redor do qual suas narrativas se organizam, apresentam leituras pautadas em esquemas explicativos causais-processuais análogos, porém, com objetivos e conclusões distintas sobre as condições de insurgência e perpetuação das artes visuais e literárias ~~–modernas~~ no meio cultural curitibano. Nesse sentido, propomos um método de trabalho específico nesse capítulo para tentar dar conta da complexidade de significados que envolvem a própria ideia de arte moderna no Paraná: analisar seu emprego pelos produtores das narrativas historiográficas, isto é, pelos estudiosos das artes visuais e literárias no Paraná.

Embora a proposta norteadora da pesquisa gire em torno dos sentidos que os agentes culturais curitibanos associavam à ideia de moderno, aplicada às artes visuais e a literatura, portanto, longe da ambição de redigir uma ~~–história da arte moderna em Curitiba~~, foi operacionalmente impossível ~~–escapar~~ do contato direto com narrativas voltadas para tal horizonte. Desse modo, considerações como as do historiador da arte George Didi-Huberman nos auxiliaram em grande medida a lidar com essas ~~–histórias da arte~~ em meio ao processo de produção de nosso próprio enredo sobre o que envolvia o ~~–moderno~~ nos debates artísticos na década 1940. Didi-Huberman salienta:

Deveria ser evidente que o elemento da *história*, sua fragilidade inerente em relação a todo procedimento de verificação, seu caráter extremamente lacunar, em particular no domínio dos objetos figurativos fabricados pelo homem - [...] que tudo isso deveria incitar à maior modéstia. O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler. E, quando é no elemento da *arte* que desenvolve sua busca do tempo perdido, o historiador não se acha sequer diante de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea - uma *nuvem sem contornos* [...].<sup>165</sup>

---

centros regionais em busca de ambientes com possibilidades mais abundantes como Curitiba ou São Paulo. À título de exemplo, a fundação de uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras em Londrina só ocorreria em 1966. Ver em < [http://www.uel.br/proplan/plano\\_diretor\\_2010\\_2015/texto\\_numerado\\_Plano\\_Diretor.pdf](http://www.uel.br/proplan/plano_diretor_2010_2015/texto_numerado_Plano_Diretor.pdf)> acesso em 15 abr. 2017. Já em Maringá, o funcionamento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras data de 1966. < [http://www.uem.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=55&Itemid=205](http://www.uem.br/index.php?option=com_content&task=view&id=55&Itemid=205)> acesso em 15 abr. 2017.

<sup>164</sup> Os títulos dos estudos que figurarão como objeto de análise no presente capítulo são: IORIO, Regina Saboia. *Novela e Intrigas* - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920, Tese de Doutorado em História. UFPR, 2003; OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese de Doutorado em História e Historiografia da Educação, UFPR, 2006; CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Escolhas abstratas* - Arte e Política no Paraná (1950-1962), Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2002; FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013; CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *–Escolhas Modernistas: Paisagem versus Pintura*” in: EGG; FREITAS; KAMINSKI. (orgs), *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 289-314;

<sup>165</sup> DIDI-HUBERMAN. *Diante da imagem...* Op. Cit., p. 10-1 (Grifo do autor)

Pensar acerca da "nuvem sem contorno" que muda infindavelmente é na verdade, mais do que modelar o passado da arte, já que imagem da nuvem pode ser tomada como um significante que excede o significado *arte*. Partindo das reflexões filosóficas de Jacques Rancière, a metáfora da "nuvem" que muda equivale ao "o sistema de evidências sensíveis" como um todo e as próprias formas de experienciar esse sistema, as maneiras de partilhá-lo.<sup>166</sup> De acordo com o filósofo francês, a ideia de *estética* que está na base da política (enquanto partilha do sensível) diz respeito justamente a essa partilha, aos modos de ~~r~~ecorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência."<sup>167</sup> A partir dessa —*ética* primeira"— podemos colocar em questão o próprio regime de ~~v~~isibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que fazem' no que diz respeito ao comum."<sup>168</sup> Assim, o autor propõe que —o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade"<sup>169</sup>, uma vez que é neste nível de visibilidade e disposição do sensível em que pensamos as ~~i~~ntervenções políticas dos artistas desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos de performance e instalação [...]. A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da ~~m~~odernidade" artística [...].<sup>170</sup> Para Rancière, falar em modernidade nas artes com o sentido de ~~p~~assagem ou ruptura entre o antigo e moderno [...], numa assimilação sumária com um destino global"<sup>171</sup> serve apenas para *ocultar* a especificidade própria do regime das artes reduzindo a ~~m~~odernidade artística ao *vazio* de sua autoproclamação"<sup>172</sup> ao invés de destacar a própria historicidade das transformações que fazem a arte ser arte.<sup>173</sup> Tamanho é o vazio conceitual engendrado na palavra que o teórico Frederic Jameson chega a

<sup>166</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível...* Op. Cit. p. 15

<sup>167</sup> Ibidem, p. 16

<sup>168</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 34. A saber os três regimes sistematizados no pensamento de Rancière são: a) o regime ético das imagens, no qual ~~a~~ arte não é identificada enquanto tal", e ao qual pertence —a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens" (p.28); b) o regime poético ou representativo, que identifica o fato das artes —a par *poiesis/mimesis*" e ~~n~~o interior de uma classificação de maneiras de fazer" (p.30); e, por fim, c) o regime estético, que se caracteriza pelo ~~m~~odo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos" (p.31), e por desobrigar a arte ~~d~~e toda e qualquer regra específica". Ou seja, como se pode perceber, o regime estético, assim definido por Rancière, se aproxima daquilo que costumamos definir como uma autonomia das artes, conforme se constituiu uma ~~a~~ arte moderna" a partir de meados do século XIX. No entanto, Rancière prefere se isentar desse vocabulário.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 26 (grifo nosso)

<sup>171</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>172</sup> Ibidem. (grifo nosso)

<sup>173</sup> Ibidem, p. 36-7

concluir: —Amodernidade não é um conceito, seja filosófico ou de outra espécie, mas sim uma *categoria narrativa*”.<sup>174</sup>

Assim, sob o mesmo prisma que leva Rancière a constatar o “vazio da autoproclamação” que apaga a especificidade própria ao regime estético das artes, o teórico Frederic Jameson alega que ao se postular uma data e um começo da modernidade, a própria cronologia se transforma em periodização tal como ocorre no historicismo. Segundo Jameson

o que está em jogo aqui é um movimento de dupla-face, no qual a ênfase nas continuidades, a insistente inabalável concentração na passagem, sem suturas, do passado para o presente, transforma-se lentamente na consciência de uma ruptura radical; enquanto, ao mesmo tempo, a reforçada atenção à ruptura gradualmente transforma esta última por si mesma, num período.<sup>175</sup>

Dessa forma, é em função do esquema dialético ruptura/período, isto é, da proeminência narrativa que a modernidade dependente para existir. “Novas narrativas e novos pontos de partidas” sendo “gerados a partir dos limites dos pontos de partidas de situações anteriores.”<sup>176</sup> Logo, a palavra modernidade e suas derivações (moderno, modernista, modernismo, modernização) só abandonam o *vazio* e passam a se revestir de significados porque exercem função análoga a de um dêitico -, ou seja, de uma palavra cujo conteúdo semântico *necessita variar no tempo e no espaço para existir*. Entretanto, como observa Jameson, distintamente dos outros dêiticos temporais e espaciais - tais quais: eu, aqui, onde, agora, etc - a complexidade e profusão de valores associados à modernidade e, por consequência, ao adjetivo “moderno”, fazem com que a história particular dos seus usos possa ser lida como sintoma das mudanças na própria percepção que os indivíduos têm sobre a história.

Como demonstra a própria história da *Querelle*, a inferioridade ou superioridade do presente em relação ao passado pode ser menos importante do que o estabelecimento de uma identificação entre dois momentos históricos, [...] que pode ser avaliada de qualquer dos dois modos.<sup>177</sup>

Em outras palavras, em concordância com as contribuições teóricas de Rancière e Jameson, o presente estudo sustenta que a escolha entre continuidade e ruptura verificável nos discursos e debates sobre a modernidade artística ou sobre o suposto “atraso” das artes no meio cultural curitibano *não pode ser apenas fundamentada pela substância do material analisado*, pois, é precisamente ela (a escolha) que distribui e classifica este material. No mesmo sentido, os limiares do despontar da arte/literatura “moderna” em Curitiba e de sua

<sup>174</sup> JAMESON. Op. Cit., p. 53

<sup>175</sup> Ibidem, p. 36

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 31

consolidação conjecturados nas narrativas legitimadas no âmbito historiográfico, se relacionam diretamente com a escolha que os *fictores* necessariamente fazem entre ruptura e continuidade.

Os pesquisadores não estão imunes às mudanças gerais da sociedade na qual estão inseridos. Como afirma Pierre Bourdieu, “~~n~~ão há qualquer razão para que a ciência conceda à sociedade dos eruditos (acadêmicos) [...], o estatuto de exceção que tal sociedade outorga a si mesma.”<sup>178</sup> Também eles produzem enredos que podem ser tomados como objeto de estudo e interrogados sobre como a reunião de diferentes espécies de fontes documentais, a partir de inúmeros pontos de vista e produzem maneiras alternativas de contar a história. É o que Jacques Rancière põe em questão quando reflete acerca do regime de inteligibilidade inerente às narrativas. De acordo com o filósofo francês, a pluralidade de arranjos de narrativas (mesmo das que se pretendem históricas) é possibilitada na medida em que o regime de historicidade abandona o compromisso com o relato da “sucessão empírica”<sup>179</sup> das grandes realizações por grandes homens e se aproxima da percepção de que a “~~f~~azão das histórias” (inclusive as que contamos interpretando rastros deixados no passado) e a capacidade de agir como agente histórico andam juntas.”<sup>180</sup> Já em Benjamin tal questão estava colocada:

Podemos ir mais longe e perguntar se a historiografia não representa uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas. Nesse caso, a história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro. Como quer que seja entre todas as formas épicas a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. O cronista é o narrador da história.<sup>181</sup>

Dito de outro modo, sem pôr em questão a “realidade” ou “veracidade” das narrativas históricas sobre o passado, o que Jameson, Rancière e Benjamin observam é a permanente conexão entre a história e a historicidade. Essas elucidações nos permitem ver como é pouco útil buscar uma única explicação histórica precisa acerca das contingências que motivaram artistas-intelectuais à propor uma “~~m~~odernização” ou “~~r~~enovação” das práticas artísticas em Curitiba. No fim das contas, sempre será “~~t~~otalmente impossível chegar a tal teoria, já que

<sup>178</sup> BOURDIEU, Pierre. —“Mercado de bens simbólicos” in. *A economia das trocas simbólicas*: Op. Cit. 1974, p. 176

<sup>179</sup> RANCIÈRE. Op. Cit. p. 57

<sup>180</sup> Ibidem, p. 59

<sup>181</sup> BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 209

aqui temos a ver com opções narrativas e possibilidades alternativas para a narração de histórias.”<sup>182</sup>

Faz-se necessário esclarecer que esta reflexão vale não apenas para as histórias que narram renovações e inovações na produção de objetos simbólicos como as obras de arte e de literatura em um local, mas, para todos os índices de modernidade percebidos, por mais genéricos que sejam os âmbitos analisados. Com efeito, tanto a centralidade aferida à linguagem a partir da segunda metade do século XX no que tange ao plano epistemológico como a aplanção progressiva como síntese do paradigma moderno nas artes visuais e a suposta oposição entre a técnica que se explicita tomando a centralidade no lugar da temática na superfície pictórica<sup>183</sup> - ~~e~~constituem em si mesmos meros pretextos para a operação da reescritura e para assegurar o efeito de assombro e de convicção adequado ao registro de uma mudança de paradigma.”<sup>184</sup> Não estamos com isso afirmando a inexistência de tais índices da modernidade, apenas partimos da mesma perspectiva dos autores citados ao afirmarmos que o sentido de um determinado discurso sobre a arte não pode ser apreendido só pelo conjunto aparente do objeto sobre o qual descreve, mas também pelos meios de constituição desse objeto e do próprio discurso, como tão precisamente analisou Michel de Foucault.<sup>185</sup>

Se, como observou Hayden White, ~~no~~o começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos entre os historiadores, identificar verdade com fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la”<sup>186</sup>, ao longo do século seguinte essa situação se transformou. Pensamos que o desvelamento do processo comum que organiza os elementos para a exposição de um ponto de vista, raciocínio ou reflexão sobre o passado, trouxe clareza quanto —àdistinção entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos”<sup>187</sup>. Todavia, o desconforto inicial provocado por esse aparente relativismo, pode ser apaziguado com as palavras de Rancière: —aordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem.”<sup>188</sup> Basta lembrarmos-nos da obra de Certeau. As referências externas, também chamadas de fontes documentais, estão sempre ali, atuando como elementos fiduciários, isto é, capazes de

<sup>182</sup> JAMESON, Op. Cit, p. 44

<sup>183</sup> HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 19-20

<sup>184</sup> JAMESON, Op. Cit, 2005, p.43-47

<sup>185</sup> Cf. FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2004

<sup>186</sup> WHITE, Hayden. —A ficções da representação factual”. In: *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 139.

<sup>187</sup> RANCIÈRE, Op. Cit. p. 53

<sup>188</sup> Ibidem, p. 55

assegurar o valor das narrativas historiográficas precisamente pela confiança depositada sobre elas. Dessa forma, aceitar a dimensão ficcional de todo o enredo produzido com rigor acadêmico é estar ciente da relação de interdependência –entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.”<sup>189</sup>

Por conseguinte, longe da pretensão de verificar qual é a narrativa mais verdadeira sobre o passado, o que nos interessa no presente capítulo é perceber os modos distintos pelos quais pesquisadores da arte e da literatura curitibana fazem uso da já referida conexão entre a história e a historicidade. Afinal, como conclui James Wood, “quando contamos uma história, mesmo querendo ensinar uma lição, nosso objetivo, primário é gerar uma experiência imaginativa.”<sup>190</sup>

Logo, o método escolhido para contar a história de algumas histórias acerca do moderno no meio artístico-literário curitibano se pautou na escolha de narrativas sobre o passado elaboradas com os rigores próprios à *operação historiográficas*. Sendo portanto, legitimadas em âmbito acadêmico. Todas as narrativas analisadas nesse capítulo descrevem “situações” de modernidade. Tomado no plano operacional o conceito de “situação”, proposto por Jameson, é capaz de reunir “aspectos contraditórios de pertencimento e inovação”<sup>191</sup>. Nesse sentido, *situação* descreve com eficácia os elementos mobilizados nas histórias que empregam o adjetivo “moderno” e seus congêneres para nos ensinar sobre o passado artístico em Curitiba.

No entanto, antes de apresentar nossos objetos de estudo é preciso fazer um pequeno parêntese e situar um dos nomes brevemente mencionado no capítulo 1: Adalice Araújo. A história desta personagem se confunde com a própria história da historiografia das artes no Paraná. Nascida em 1931 e graduada entre as primeiras turmas do curso de Pintura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), ainda jovem Adalice Araújo vai para Roma fazer especialização na Academia de Belas Artes da capital italiana. Membro de uma família ligada ao lucrativo comércio de erva-mate do começo do século XX, Araújo pode se dedicar plenamente ao estudo das artes visuais. Não é exagero afirmar que sua produção escrita sobre as artes paranaenses serviram de referência para a construção de toda a historiografia que será apresentada nesse capítulo. Adalice produziu também alguns trabalhos artísticos, mas seu nome entrou para a história local, justamente como a crítica e historiadora das artes do

---

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 191

<sup>191</sup> JAMESON, Op. Cit. p. 71



Paraná. Dessa forma, além da vasta obra bibliográfica deixada<sup>192</sup>, as interpretações de Araújo sobre artistas e obras paranaenses ganharam vida. Apropriadas por vários pesquisadores da arte no estado as concepções de Araújo percorreram espaços variados em meio aos enredos acadêmicos dedicados às artes e aos catálogos de exposições. Uma das razões para tamanho protagonismo no campo de estudos da arte paranaense se deve a intensa atuação institucional da autora: foi professora na EMBAP a partir de 1967 e uma das articuladoras na criação dos cursos de Arte e Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e também do Departamento de Artes da Universidade nos anos 1970. Além da atuação nas instituições de ensino, Araújo foi a criadora do Círculo de Artes Plásticas em 1958. Já no final da década de 1960, ao lado de professores e alunos da EMBAP, Adalice Araújo promoveu o projeto chamado "Encontros de Arte Moderna" realizados até 1980, cujas ações articularam docentes e discentes da instituição com o recém criado Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Na mesma década é nomeada diretora do Museu, mas permanece apenas um ano no cargo. De 1969 até 1994, a autora manteve publicações semanais em colunas de artes visuais, de 1969 a 1994, em jornais como, *Diário do Paraná* e *Gazeta do Povo*.<sup>193</sup> Acrescentamos ainda a este balanço a importância da produção de documentos realizada por Araújo através das inúmeras entrevistas realizadas com vários artistas do estado.<sup>194</sup>

Portanto, expressões consagradas e recorrentes no âmbito dos trabalhos acadêmicos sobre as artes visuais no Paraná, muitas das quais aparecerão nas histórias escolhidas como objeto desse capítulo, tem como origem comum a visão de Adalice Araújo sobre artistas e eventos que tiveram espaço no meio artístico paranaense ao longo de todo o século XX. A própria expressão *renovação* em lugar de *modernização* foi empregada primordialmente por Adalice Araújo, para depois ser aceita e reproduzida por diversos estudiosos das artes

<sup>192</sup> Nos referimos à tese de livre docência defendida em 1974, ARAÚJO, A. *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3000 anos de arte Paranaense*. Tese ao concurso para Docência Livre para a Disciplina de História da Arte do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 1974. 424 páginas. Datilografado. Arquivo Biblioteca Pública do Paraná e a obra ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do autor, 2006.

<sup>193</sup> Cf. FERNANDES, José Carlos. "Adalice de 'A' a 'Z'". Caderno Vida e Cidadania. Jornal Gazeta do Povo, 8 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/adalice-de-a-a-z28qlw44y2j1xf6x4ttl2bqvyby>> acesso 3 jan 2018; BINI, Fernando. "Apresentação do Dicionário de Artes plásticas no Paraná", 17 fev. 2015. Disponível em < <http://www.artesnaweb.com.br/home.php>> acesso 3 jan 2018.

<sup>194</sup> Para maiores informações sobre a trajetória de Adalice Araújo consultar: OLIVEIRA, LUANA H. C. de, *Embates pela arte paranaense: Adalice Araújo entre a crítica jornalística e a direção do museu de arte contemporânea (1986 a 1988)*. Dissertação em andamento a ser defendida em março de 2018, PPGHIS, UFPR; FREITAS, Artur. "Memória e esquecimento: Adalice Araújo e a invenção da arte paranaense". In: COSTA, Hilton; PEGORARO, Jonas W.; STANCZYK FILHO, Milton (orgs). *O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas*. Volume 1 (Imagens). Curitiba: Máquina de Escrever, 2017.

paranaenses que pautaram parte de suas pesquisas no corpo crítico e teórico legado por Araújo.

Nesse sentido, pensamos ser interessante para o debate aqui proposto mencionar algumas percepções de Araújo assumidas por outros autores. À título de exemplo, analisamos trechos de classificações propostas por Araújo dispostos em dois catálogos de exposições de caráter oficial, isto é, com patrocinadas pelo Estado e montadas em espaços públicos importantes de Curitiba. "Arte Paranaense: movimento de Renovação" é o título do texto escrito pelo professor de história da arte Fernando Bini, que foi aluno e colega de Adalice Araújo, para o Catálogo da exposição homônima (realizada entre 6 e 30 de novembro de 1998).<sup>195</sup> Já o catálogo "A abertura para os tempos modernos", produzido como parte do projeto maior "Gente nossa, Coisas nossa", financiado pelo Banestado com o intuito de promover a história do Paraná,<sup>196</sup> não tem autoria indicada, mas não faltam trechos atribuídos à Adalice Araújo.

Neste último, lemos: "Se Alfredo Andersen formou ou despertou gerações de artistas plásticos [...], o certo é que seus discípulos e os discípulos destes ainda por muito tempo vão reproduzir concepções e formulas apreendidas do mestre. Poucos conseguiram se afastar do 'objetivismo visual', ousando inovações. [...]"<sup>197</sup> Percebe-se aqui à referência direta à Araújo pelo emprego da expressão "objetivismo visual". Sob tal ângulo, o responsável pelo início da "renovação" teria sido o pintor Guido Viaro. "Foi ele que fez tudo inicialmente no Paraná"<sup>198</sup>, afirma Bini como afirmava Araújo. "Apesar ainda da *persistência* da 'mancha' impressionista (Andersen), o *expressionismo*" de Viaro é considerado no texto como "a expressão da arte moderna no Paraná."<sup>199</sup> Dando sequência a cronologia da "renovação" os textos mencionam outros dois agentes culturais do meio local, Poty Lazzarotto e Dalton Trevisan. Na apresentação que Adalice Araújo faz dos dois agentes em seu *Dicionário de Artes Plásticas*, a autora afirma que "O Paraná, que nenhuma influência direta receberia da Semana de 1922, deve a Poty e Dalton Trevisan, com a revista *Joaquim*, o marco inicial do movimento de

<sup>195</sup> BINI, Fernando. *Arte Paranaense: movimento de Renovação*, Curitiba: Galeria da Caixa Econômica Federal, 6 a 30 nov. 1998 (Catálogo de exposição)

<sup>196</sup> Catálogo *Gente nossa, Coisas nossas* – a lenta abertura para os tempos modernos, Curitiba: Galeria Banestado, 1989. Disponível em <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Banestado61anos/Alentaaberturaaparaostemposmodernos.pdf> acesso em 4 jan. 2018

<sup>197</sup> Ibidem, p. 2

<sup>198</sup> BINI, Op. Cit., p 4

<sup>199</sup> Ibidem, p. 7

*integração*"<sup>200</sup>, isto é, na cronologia de Araújo a *integração* promovida pelos dois *moços* é parte constitutiva da *renovação*. Na visão da autora, Poty Lazzarotto é "integrador", porque fez a ligação da arte paranaense com a arte de fora, tendo "tendo frequentado a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e a École de Beaux Arts em Paris."<sup>201</sup> Dalton Trevisan é integrador porque sua revista publicava nomes da reconhecidos em nível nacional, além disso, 'O Joaquim' (escrito assim mesmo) [...] contou, desde o início com a participação de artistas plásticos, movidos pela mesma ideia *renovadora*."<sup>202</sup>

Inaugura-se aí um descompasso entre a literatura e as artes visuais nos anos 1940, pois "se a literatura já havia conquistado algum espaço no Paraná"<sup>203</sup>, será apenas na "segunda metade da década de 50 que a arte moderna começa a ser de fato admitida entre nós, saindo da clandestinidade em que o academicismo teimava em mantê-la."<sup>204</sup> Mas, Bini afirma que "com certas resistências como o da pincelada impressionista e a distancia da problemática europeia, o 'expressionismo' vai dominando o panorama plástico do Paraná e, no momento em que vai negando o naturalismo e enganando o realismo, vai abrindo os caminhos da abstração."<sup>205</sup>

De todo modo, sem nos alongarmos demasiadamente nesse ponto é válido mencionar mais algumas colocações de Adalice Araújo, que como veremos, inspiraram nossos historiadores da arte no processo de escolha de seus protagonistas e antagonistas em meio ao "movimento de renovação". Bini nos reporta que segundo Araújo, o artigo "O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada" do artista Loio-Pérsio publicado num jornal curitibano deve ser considerado o verdadeiro "Manifesto do Movimento de Renovação"<sup>206</sup>, sendo o próprio Loio-Pérsio "o articulista da renovação."<sup>207</sup> Outro ponto importante para o debate aqui proposto é avaliação feita pelos seguidores de Araújo sobre os eventos e embates artísticos que tiveram espaço na Curitiba da década de 1920. Nas palavras da autora, reproduzidas no Catálogo do Banestado, "a agitação, os choques, a ousadia, a rebentação iconoclasta, os muitos manifestos e tantos movimentos que sacudiram o mundo antes e depois da I Guerra, de que a Semana de Arte de 1922 é o contraponto nacional, não

<sup>200</sup> ARAÚJO, A. *Dicionário de artes plásticas....* Op. Cit. p. 84

<sup>201</sup> BINI, Op. Cit., p. 5

<sup>202</sup> *Gente Nossa...*, Op. Cit., p. 5

<sup>203</sup> BINI, Op. Cit., p. 7

<sup>204</sup> *Gente Nossa...*, Op. Cit., p.9

<sup>205</sup> BINI, Op. Cit., p. 12

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 15

<sup>207</sup> *Ibidem*.

chegaram a abalar a paz provincial."<sup>208</sup> Pois, segundo Araújo, "os pacíficos modernos paranaenses de 20 rebelavam-se na literatura contra os moldes acadêmicos, porém em sua estrutura íntima continuavam ligados à tradição [...]".<sup>209</sup> No tocante as obras visuais nesse mesmo período, a autora atesta a existência da grande distância

entre o paranismo de Lange de Morretes e o Manifesto pau-brasil de Oswald de Andrade. Ao "Tupi or not tupi" e consequências como o "Abapuru" de Tarsila do Amaral, o nosso "Araucaria or not Araucaria" não foi além da estilização da caruma.<sup>210</sup>

Como esperado, também Bini reconhece em seu texto que a "transformação provocada pelo espírito de renovação [...] foi modesta, simples e humilde dos anos 20 aos anos 50."<sup>211</sup>

Dessa forma, em busca de outras avaliações sobre o "movimento de renovação", elegemos como ponto de partida para nossa história de histórias a situação de modernidade descrita no estudo brevemente apresentado na introdução, *—Intrigas e Novelas - literatos e literatura em Curitiba na década de 1920—*, realizado por Regina E. Saboia Iorio como etapa final para a obtenção do título de doutora em história. Para realizar o trabalho, a autora manejou um extenso acervo documental acerca do ambiente literário na Curitiba do início do século composto principalmente de obras literárias, artigos publicados em periódicos e documentos oficiais. A partir deste acervo, Iorio apresentará como as ideias modernas aportam na Curitiba dos anos 1920 através do círculo literário formado por jovens jornalistas, escritores e intelectuais. Mesmo se tratando do o único enredo historiográfico integralmente voltado para as discussões provenientes do campo literário a figurar no presente capítulo, esta história tem lugar especial por proporcionar uma interpretação diferente da visão histórica mais comum sobre esse decênio.

O segundo momento deste capítulo é dedicado à narrativa biográfica sobre Guido Viaro. Construída pela historiadora da educação Dulce Osinski, a tese intitulada "Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação" defende, por meio de uma rica argumentação, o protagonismo das ações de Viaro no movimento de renovação e modernização do meio artístico em Curitiba no período que vai desde a chegada do italiano em terras paranaenses, em 1930, até a data da sua morte em 1971.<sup>212</sup> Contudo, atendendo ao nosso interesse particular, tomamos como objeto de análise apenas os trechos da tese em que a autora

---

<sup>208</sup> *Gente Nossa...*, Op. Cit. p. 2

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> BINI, Op. Cit., p. 18

<sup>212</sup> OSINSKI, Op. Cit, p. 2 (notar que essa autora também incorpora as premissas de Adalice Araújo sobre o movimento de renovação)

efetivamente aponta Guido Viaro como um dos principais “responsáveis” pelo início de uma produção artística moderna. Os trechos em que Osinski aborda a relação do artista-professor com projetos educacionais de forma mais sistemática foram dispensados de nosso espaço de observação. Procuraremos mostrar como a disposição dada por Osinski a uma série de resenhas críticas acerca do trabalho de Viaro, associada a fragmentos de textos de autoria do próprio artista - repletos de comentários sobre a função da arte na sociedade, sobre expressão poética, técnicas de criação artísticas, entre outras matérias - nos convencem de que: “Guido Viaro não só fazia de sua obra um ícone de modernidade de que se serviam os jovens artistas, mas se envolvia constantemente em projetos nos quais a defesa das ideias modernas pudesse ganhar voz.”<sup>213</sup>

Na sequência, examinaremos duas histórias que podem ser consideradas “irmãs” em razão da coincidência de seus personagens e por estarem próximas cronologicamente em seus períodos de produção. São elas: o enredo de viés sociológico elaborado por Geraldo Leão V. De Camargo, “Escolhas Abstratas: Arte e política no Paraná (1950-1962)”<sup>214</sup> e apresentado como requisito para a obtenção do título de Mestre em história no ano de 2002 e a narrativa de Artur Freitas, chamada “Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo.”<sup>215</sup> Ambas as histórias delineiam os principais elementos contextuais e ideológicos que impulsionaram a arte moderna no meio cultural curitibano em um período que vai dos anos 1940 até o início da década de 1960.

Para a produção de sua narrativa, Geraldo Leão realizou uma série de entrevistas com importantes agentes culturais atuantes no período de seu recorte. De fato, a importância patrimonial para a história local das memórias recolhidas pelo autor já situa sua narrativa em posição de destaque, uma vez que estudos posteriores, como é o caso da presente dissertação, e mesmo do trabalho de Freitas, fizeram uso do material documental produzido por Leão durante a pesquisa “Escolhas Abstratas: Arte e política no Paraná (1950-1962)”.

Freitas, no seu enredo, desloca o olhar para os anos subsequentes a 1968, investigando estratégias e linguagens utilizadas na elaboração das obras apresentadas no Salão Paranaense após o AI-5, que institucionalizou e intensificou a repressão durante o regime militar.

---

<sup>213</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>214</sup> CAMARGO, G. Leão. *Escolhas abstratas...* Op. Cit., 2002

<sup>215</sup> FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013. O livro em questão é na verdade o resultado da pesquisa de mestrado em História apresentada pelo autor em 2003, FREITAS, Artur. *Arte e Contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo - 1968-1973*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2003. No entanto, centraremos nossas análises na obra de 2013 por considerá-la um trabalho mais refinado, após a revisitação a que o próprio Freitas submete seu trabalho.

Contudo, o programa narrativo de Freitas contém uma espécie de "proêmio" destinado a apresentar ao seu leitor o que se passava entre os artistas da capital antes da instauração do governo militar. Nosso interesse recai então no arranjo das fontes documentais e referências teóricas que compõe este "proêmio" chamado "A situação paranaense: impasses da modernidade."<sup>216</sup>

Por fim, a última história da qual nos apropriaremos para construir nossa trama de histórias é *–Escolhas Modernistas: paisagem versus pintura de gênero na primeira metade do século XX*<sup>217</sup>. Também de autoria de Geraldo Leão V. De Camargo, a narrativa publicada em forma de artigo é na verdade, um desdobramento do terceiro capítulo da tese, *–Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*<sup>218</sup>. No artigo referido, Camargo estabelecerá relações causais para explicar como a preferência pela pintura de paisagem no ambiente artístico paranaense não deve ser tomada como uma opção conservadora por parte dos artistas locais. Pelo contrário, entende o autor que tal escolha temática seria um *–modo de manter os parâmetros da tradição moderna* [...]”<sup>219</sup>. Mobilizando uma detalhada contextualização histórica a respeito dos códigos figurativos disponíveis no período do entre-guerras e suas vinculações com as elites locais, Camargo relata que o modernismo em terras paranaenses se expressou ainda no início do século XX tendo como pressuposto estilístico a oposição em relação às perspectivas defendidas pelo modernismo paulista no mesmo período.

Contudo, antes de iniciarmos nossa história, é oportuno citar a bela passagem de Raúl Antelo e salientar que o próprio deslocamento das narrativas historiográficas aqui proposto

[...] mimetiza sua produção mesma: obriga-nos a selecionar e a omitir, produzindo um texto, uma leitura, que é colagem espacial ou montagem temporal de fragmentos, enxertados em relações provisórias ou aleatórias que, no entanto, reafirmam o motor mesmo do moderno: a experiência do descontínuo.<sup>220</sup>

## 2.1 "A VITÓRIA DO ESPÍRITO MODERNO" - ANOS 1920

Ao examinar a ordenação narrativa resultante da pesquisa de doutorado da historiadora Regina Elena Saboia Iorio, não podemos discordar da coerência entre as relações causais estabelecidas pela autora quando ela sublinha as ações dos jovens artistas e intelectuais no cenário cultural dos anos 1920 como o despontar da arte moderna em Curitiba. O glossário

<sup>216</sup> FREITAS, Artur. *Arte e contestação...*. Op. Cit. P. 72-109.

<sup>217</sup> CAMARGO, G. Leão. *–Escolhas Modernistas: Paisagem versus Pintura*”. in: EGG; FREITAS; KAMINSKI. (orgs), *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 289-314

<sup>218</sup> CAMARGO, G. Leão. *Paranismo...*, Op. Cit., 2007.

<sup>219</sup> CAMARGO, G. Leão. *–Escolhas Modernistas...*”, Op. Cit., 2014, p. 314.

<sup>220</sup> ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 27.

utilizado em na tese é repleto de termos significativos no que diz respeito à descrição da evolução processual da arte rumo à modernidade. Palavras como: ~~passadista~~”, ~~futurista~~”, ~~acadêmico~~”, ~~renovação estética~~”, ~~vanguarda~~”, ~~modernista~~”, ou mesmo ~~espírito moderno~~”, aparecem inúmeras vezes ao longo da narrativa. Vale lembrar, que tais termos não são ~~introduzidos~~” pela autora, mas selecionados a partir dos vestígios documentais<sup>221</sup> disponíveis. Mesmo que o enfoque de pesquisa de Iorio não abarque uma reflexão filosófico-terminológica sobre os significados do ~~moderno~~” naquele determinado contexto histórico, os modos escolhidos por ela para explicar tal realidade histórica social, não deixam dúvidas: na visão da autora, a situação *inicial* de uma produção de arte moderna em Curitiba estava ali.

Após a apresentação dos principais espaços de reunião de artistas e literatos, como clubes, cafés, agremiações e instituições, na segunda parte da tese Iorio reproduz uma série de fontes documentais que autenticam a existência de um ideário moderno entre artistas e intelectuais naqueles anos:

[...]

Creio nos homens novos que andam a se esgoelar para os espaços pregando a guerra braba nas coxilhas da Estética, e intimando, com destempero aos outros:

*Renovação ou Morte!* Bandeiras soltas, tremulando ao vento, anunciam a febre e a valentia dos que andam a semear as sementes fecundas de que hão de vir às searas de amanhã! Ah! Lancemos de vez ao abandono os cacaréus dos velhos pensamentos corroidos pelo uso, e as velhas formas que não seduzem mais o nosso espírito. *E elevemos ao alto o amanhecer batuta das concepções modernas*, tecidas com a elegância sem entraves.

Formas livres! Libérrimas ideias!

Muita gente dirá que não fazemos mais do que escrever bobices... Não faz mal! Basta que nós, unicamente nós, saibamos que o que lançamos ao papel, convictos, e publicamos nos livros, nos jornais e nas revistas é *arte moderna*, macamuda, cutubaça, bem brasileira, bem do nosso tempo!<sup>222</sup>

A autora nos conta sobre o movimento de renovação e libertação perpetrado por jovens artistas e escritores contra os elementos estéticos como a métrica e a linguagem predominantes no período. Iorio menciona também a transfiguração temática que assaltou as obras literárias curitibanas na segunda década do século XX . “[...] Os temas deixavam de ser clássicos e se voltavam para o registro do momento, do cotidiano e do instantâneo. Na verdade, este grupo procurava criar uma nova estética [...] no Paraná.”<sup>223</sup> Nos rastros do moderno, Regina E. S. Iorio naturalmente se mostra interessada pela questão das origens. Na nota abaixo reproduzida, a autora indica como os textos futuristas chegaram na cidade:

<sup>221</sup> Composto por obras literárias e por textos críticos veiculados nos principais periódicos da cidade entre os anos de 1922 a 1930.

<sup>222</sup> RODRIGO JUNIOR. Paisagem Modernista (poemas de 1922 – 1925) Curitiba: Escola de artífices, 1941. (grifo nosso) Apud. IORIO, Op. Cit, p. 125

<sup>223</sup> IORIO, Op. Cit. p. 100

[...] pouco tempo depois da publicação do Manifesto Futurista, em 1909, as propostas de Marinetti chegaram ao Paraná. Veio com os visitantes que chegavam dos grandes centros da Europa e do país e na bagagem de paranaenses que retornavam das férias ou de estudos. As revistas e livros com as novas ideias que traziam circulavam rapidamente entre os jovens intelectuais locais, ávidos por novidades. De qualquer maneira, nos parece que a publicação desta série de livros comprova a repercussão do Futurismo na cidade e, nesse sentido, Nuvem que passa... de Octávio de Sá Barreto adquire *especial importância por se tratar da primeira obra publicada no Paraná considerada futurista pelos próprios literatos*.<sup>224</sup>

Dessa forma, o Futurismo italiano assume papel fulcral no enredo de Iorio. Ele é a faísca propulsora para a deflagração do moderno no meio cultural paranaense (ou seria curitibano?). Com efeito, são abundantes as fontes que reiteram a compreensão da autora:

Nas renovações estéticas surgidas nestes últimos dez anos se têm verificado fatos de extraordinária e original importância que vêm concorrendo sobremaneira para a construção de *um momento impreterivelmente moderno*, bizarro, mas de um modernismo e de uma bizarria à toda prova. [...] O Futurismo por exemplo, [...] a sua influência no Brasil tem sido bastante sensível. [...] Também aqui em Curitiba, [...], se tem feito sentir a intenção das forças transformadoras. Dia a dia surgem temperamentos exqu岸, cheios de nevroses originais, a explodir de emotividades berrantes, *porque se sente estrangeiro nas pacatas burguesas e comilona da província*.<sup>225</sup>

O terceiro capítulo da tese é inaugurado com o seguinte título: —Avitória do espírito moderno”<sup>226</sup>. Nesse trecho da narrativa, a autora discorre sobre como o futurismo tão bem aceito após a passagem do italiano Marinetti (expoente do movimento) por Curitiba, foi refutado pelos modernos da cidade devido à vinculação da vanguarda artística com o fascismo. No esquema de Iorio, essa mudança fez com que os modernos das artes curitibanas se voltassem para o modernismo paulista à moda andradiana.<sup>227</sup> O comentário do escritor Odilon Negrão (1927) ilustra o embate moderno narrado pela autora:

*A arte moderna* não tem nada a ver com os lunáticos desvarios de Felipo Thomaso Marinetti: ela é, antes de mais nada, o oxigênio vivificador que veio expulsar das lindes estéticas brasílicas, o carbono nefasto das influências estrangeiras. [...] No Brasil, nunca tivemos uma escola literária que fosse genuinamente nossa, brasileiramente brasileira!...[...] Nós queremos uma arte atual, uma arte do nosso tempo, da nossa gente e da nossa terra. *Nós não queremos destruir, queremos reconstruir*; não queremos por fora, queremos aproveitar! Até ontem, no meio artístico brasileiro, *germinavam os mais exóticos cogumelos dos quintais europeus*. [...] Não replantamos: deixamos a boa terra, morena e gorda, produzir por si mesma a que fosse seu. Foi o que fizemos. E o que ainda estamos fazendo. [...] A terra está produzindo capim barba de bode, tiririca... Não faz mal, é nosso.<sup>228</sup>

<sup>224</sup> Ibidem, p. 105

<sup>225</sup> MUNHOZ, Laertes. (Paulo Bravo). O futurismo no Paraná. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 3 abr. 1923. p. 2. (grifo nosso) Apud. IORIO, Op. Cit., p. 114

<sup>226</sup> Ibidem, p. 170

<sup>227</sup> Ibidem, pp. 150-200

<sup>228</sup> B ER PO T AN Odilon Negrão) Debates e polêmicas. *Diário da Tarde*, Curitiba, 18 jul. 1927. p. 2 Apud. Ibidem. p.188 (grifo nosso)



Se resta dúvida quanto à amplitude das mudanças propostas para além do círculo de personagens que as protagonizam, a autora nos fornece dados sobre o principal meio midiáticos da época, o jornal *Gazeta do Povo*.

A *Gazeta do Povo*, [...] em sua edição de aniversário, em fevereiro de 1927, dedicou duas páginas aos “Expoentes do Modernismo” no Paraná, publicando poemas, ladeados de fotos, de Alceu Chichorro, Alcindo Lima, Ada Macaggi, Octávio de Sá Barreto, Correia Jnior, Carlos de Bonhome, I. do Serro Azul, Heitor Stockler e Odilon Negrão. Segundo o editorial, o jornal não tinha “eroes literárias”, mas “recebia simpaticamente todos os movimentos de *rebelião mental* [...]”. Acentuava que os escolhidos não necessitavam de grandes apresentações, pois todos participavam do “momento glorioso que está vivendo a literatura paranaense, entreverada pelo tropel fogoso das inteligências trepidantes da renovação, que arrastam belicosamente pela planície mental a flamula do modernismo”.<sup>229</sup>

Todavia, insistimos que por mais que a recorrência de termos ou locuções associados ao moderno (destacados nas citações reproduzidas) não advenha diretamente da própria Iorio - e sim da ordenação que ela confere aos rastros históricos -, a autora sê vê obrigada a tomar posição sobre seu próprio entendimento por “moderno”, “modernidade”, “modernismo” e “vanguarda”. Diferente do que poderia se pensar, tendo em vista a importância que tais conceitos adquirem em sua narrativa, a explanação da historiadora não toma mais do que umas poucas linhas escondidas entre as notas de rodapé.

Frequentemente se usam os termos vanguarda, moderno, modernismo, modernidade como sinônimos. No entanto, existem distinções entre eles. Neste estudo “Vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a *vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de mais familiar que nós aplicamos o rótulo de moderno. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado a uma paisagem familiar, dizemos que é parte do modernismo*, uma palavra ampla. No entanto *modernidade é um tema diverso que sugere o presente em contraste com um passado histórico. Vanguarda, moderno e modernismo sugerem um processo*, assim como o fato de se estar chegando em algum lugar, enquanto *modernidade é estático*”.<sup>230</sup>

É interessante notar como a explicação (que aparece de maneira quase desimportante, muito rápida e concisa) diferencia claramente a dimensão processual do “~~tornar-se~~”: tornar-se extremo, no caso dos futuristas que depois “~~tornaram-se~~” familiar, “quando o moderno deixou de ser estranho”, para então “~~tornarem-se~~” modernistas (?) - da dimensão “estática” associada à modernidade. Vale destacar ainda que a autora não se sente compelida e discorrer sobre como o futurismo italiano foi ressignificado pelos jovens curitibanos. Será que os futuristas-modernistas curitibanos viviam a mesma modernidade dos italianos? Ou Iorio estaria

<sup>229</sup> *Gazeta do Povo*, Curitiba, 3 fev. 1927. p.3, (grifo nosso) Apud., Ibidem, p. 170

<sup>230</sup> IORIO, R. Op. Cit., p. 105, Nota 178. (grifo nosso) A autora concebe esse quadro conceitual explicativo a partir da interpretação que faz das teorias de KARL, Frederick R. O moderno e o modernismo – a soberania do artista – 1885-1925. Rio de Janeiro : Imago Ed. 1988 e BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. Modernismo Guia Geral (1890 – 1930). São Paulo : Companhia das Letras, 1989

operando sua narrativa apoiada sobre teorias do tipo “modernismos sem entrave” de Andrea Huyssen<sup>231</sup>? Perguntas que não são respondidas em sua tese. De toda forma, a autora executa uma estratégia que a isenta de maiores acusações no campo teórico quando especifica que suas conceituações sobre “moderno”, “modernismo”, “modernidade” e “vanguarda” só ganham significado “neste estudo” - ou seja, nesta história.

## 2.2 GUIDO VIARO - A IMAGEM DO ARTISTA MODERNO

Também discorrendo acerca de uma situação incipiente de modernidade no meio artístico curitibano, a historiadora da educação Dulce Osinski parte de uma premissa diferente de Regina Iorio. De forma geral, Osinski mobiliza suas análises visando compreender como a *imagem* de *primeiro* pintor moderno foi associada ao italiano Guido Viaro. Ou seja, a atenção de Osinski é muito mais atraída pelas formas e sentimentos associados por atores históricos do período estudado ao que quer que chamem de *arte moderna* do que por qualquer datação concreta acerca do surgimento do moderno na arte no Paraná - não encontramos nenhuma menção a algum tipo de “vitória do espírito moderno”.<sup>232</sup>

Assim, com a frase, “Considerado por muitos o responsável pela introdução do Paraná na modernidade das artes plásticas”<sup>233</sup> logo nas primeiras linhas de sua narrativa, Osinski se exime, ao menos inicialmente, de emitir uma opinião acerca do adjetivo *moderno* atribuído ao pintor, ou de aferir se ele foi ou não moderno.<sup>234</sup> Em coerência com tal postura, a autora se preocupa em traçar um sólido substrato teórico para sustentar as relações causais estabelecidas em sua diegese.

Antes de iniciar a narrativa de cunho biográfico sobre Viaro, Osinski procura deixar nítido seu lugar de fala acerca dos “debates da modernidade e sobre a modernidade”.<sup>235</sup> Para

<sup>231</sup> Este autor defende a necessidade de se pensar os modernismos a partir de “geografias alternativas”, isto é, por um viés que relativiza temporal e espacialmente as macro condições (economia, tecnologia e política) usadas como ferramentas para a compreender as contingências artísticas de um determinado lugar. Huyssen propõe que nos estudos sobre os modernismos, em lugar da autoridade conferida ao eixo Atlântico-norte como centro produtor dos “modernismos” e as demais regiões, fora do eixo, como “produções das localidades”, pensemos em “localidades produtoras” de forma horizontal. HUYSEN, Andreas. “Geografias do modernismo em um mundo globalizantes” in: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 19-38

<sup>232</sup> IORIO, Op. Cit., p. 170

<sup>233</sup> OSINSKI, Op. Cit., p. 2 (grifo nosso)

<sup>234</sup> Veremos que no decorrer da tese que em alguns momentos a autora acaba deixando transparecer de forma mais direta suas opiniões sobre o “grau” de modernidade de determinadas composições de Guido Viaro. Por exemplo, quando menciona que dentre as produções do italiano existem “obras não tão modernas assim” (Ibidem, p. 102)

<sup>235</sup> Ibidem, p. 4

tanto, se apropria das palavras da especialista em artes visuais, Annateresa Fabris, e coloca tais debates como ~~partes~~ partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzido de tempos em tempos e em espaços historicamente determinados, sem qualquer possibilidade de aspirar a durações e validades determinadas”.<sup>236</sup> Em outras palavras: para falar da modernidade no meio artístico curitibano em um determinado período é preciso ter em vista as especificidades e singularidades características desse espaço nesse período, ao invés de propor comparações com modelos já consagrados.<sup>237</sup>

De todo modo, ainda que a autora relativize os nexos causais deflagradores da modernidade e aponte mais para uma *forma de ver* por parte dos personagens de sua narrativa, entendemos que a abordagem escolhida por Osinski situa-se num tipo de lugar intermediário. Isto é, por um lado a historiadora se aproxima metodologicamente daquele tipo de perspectiva, que, por meio da análise de obras, discursos e textos, valorizam a ideia de ruptura e de inovação, como por exemplo, quando acaba por converter Guido Viaro em um emblema biográfico do moderno. Mas, por outro, flerta com abordagens da sociologia, como as de Sérgio Miceli e José Carlos Durand<sup>238</sup>, as quais tendem a explicar circunstâncias e eventos a partir de descrições das relações (políticas e pessoais), redes, associações, filiações, instituições e de configurações intelectuais.

Como em nossa própria narrativa que ocupará o terceiro capítulo da presente dissertação, o centro a partir do qual Osinski organiza seu enredo (na parte que nos interessa) corresponde à Curitiba dos anos 1940, cenário em que encerra a maior parte das ações realizadas por Guido Viaro. Assim a historiadora da educação partilha de nosso ângulo ao perceber tal década como um período especial, ~~+~~...] caracterizado por uma efervescência de manifestações vinculadas à ideia de moderno, que tiveram seu ponto áureo na literatura, mas que também se mostraram presentes nas artes plásticas”<sup>239</sup>

<sup>236</sup> FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 9. Apud. OSINSKI, Ibidem, p. 4

<sup>237</sup> De acordo com teóricos como Huyssen e Canclini, calcular o ~~nível~~ “nível” de modernidade em um determinado meio artístico-literário a partir da comparação entre produções provenientes desse meio e demais modelos ~~idealizados~~ “idealizados” de moderno - seja quais forem os modelos: modernismo paulista e a Semana de 22; vanguardas históricas; impressionismo francês; etc - vem se mostrando um caminho muito pouco profícuo para entender a multiplicidade de aspectos que envolvem os inúmeros modernismos. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op. Cit., 2000, p. 67-97; HUYSEN, Andreas. —Gografias do modernismo em um mundo globalizantes” in: *Culturas do passado-presente...* Op. Cit., 2004, p.19-38

<sup>238</sup> MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil...* Op. Cit., 1979; DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção, 1855/1985*, São Paulo: Perspectiva, USP, 1989

<sup>239</sup> OSINSKI, Op. Cit, p. 4 (Assim como em Adalice Araújo, o “ponto áureo da literatura” ao qual Osinski se refere é ocupado pelos literatos ligados à revista *Joaquim*).

Mas, antes de reportar os conflitos e ações centrais protagonizadas pelos personagens elegidos, a historiadora os apresenta e caracteriza. Osinski não deixa também de empreender aquele gesto do ofício do historiador: situar o leitor no tempo e no espaço em que a história se inscreve. Assim, a partir dos rastros deixados por agentes culturais atuantes no período, a autora discorre sobre o que, em sua visão, podem ser considerados os principais elementos temáticos, estéticos e formais em voga na cena artística de Curitiba a partir de 1930, ano em que Guido Viaro se estabeleceu na cidade. A opção por tal recuo integra uma lógica geral que rege a maior parte das estruturas narrativas (inclusive a nossa), sejam elas historiográficas ou ficcionais: introdução, desenvolvimento e conclusão. Dessa maneira, é viável afirmar que o “Capítulo 1- Viaro entre os filhos de Andersen”<sup>240</sup>, funcione como uma espécie de “prólogo” servindo essencialmente para fundamentar os motivos pelos quais o italiano foi identificado à imagem de moderno por outros agentes culturais contemporâneos a ele. Fortemente inspirada pela periodização de Adalice Araújo, Osinski afirma:

[...] a percepção, por parte do público paranaense, de Viaro como um artista moderno, já era presente desde suas primeiras aparições, reforçando-se a cada evento do qual o artista participava. Fazia parte de uma construção, que se concretizaria com mais plenitude na década seguinte (1940), de uma *imagem identificada com a renovação* e, por consequência, contrastada com o meio local tradicionalista.<sup>241</sup>

Ora, então para compreender como se deu tal “construção” que “concretizaria” “imagem” do italiano “identificada com renovação”, em outras palavras, para rastrear esse moderno, foi preciso que a autora decifrasse o significado de “tradição” naquele tempo e espaço. Apoiada sobre um grupo de textos críticos publicados em periódicos locais no período e “subsidiada” pelas contribuições bibliográficas deixadas pela autora-referência, Adalice Araújo, Osinski parte para a reconstrução da cena artística curitibana ao longo da década de 1930 e afirma:

Os termos *moderno* e *modernista* são frequentemente utilizados para definir Viaro e seu trabalho. A *Gazeta do Povo* cita, na ocasião, sua mostra de pinturas *modernas* como sendo provavelmente a primeira do gênero a se realizar em Curitiba.<sup>242</sup>

Nesse sentido, no decorrer da trama, Guido Viaro vai sendo apresentado como uma *via alternativa* ao que parecia estabelecido - tanto no que diz respeito à produção e apresentação de obras visuais, quanto no âmbito da educação artística. Como o esperado, a via principal é encarnada pela figura de Alfredo Andersen. Com efeito, acreditamos que se

<sup>240</sup> Ibidem, p. 26-96

<sup>241</sup> Ibidem., p. 43

<sup>242</sup> *Gazeta do Povo*, 25 mai. 1933. Apud. OSINSKI, Op. cit., p. 45

mobilizássemos as inúmeras pesquisas elaboradas a partir de volumosos corpos documentais que sustentam a influência e o pioneirismo das ações de Andersen no meio artístico curitibano, provavelmente encontraríamos mais uma certidão de nascimento de alguma modernidade artística atrelada às ações do pintor norueguês.<sup>243</sup> Contudo, interessante aqui, é perceber como Osinski reúne, especificamente, as fontes documentais que reiteram o prestígio artístico do norueguês e na esteira de Adalice Araújo, imputa à Andersen certa responsabilidade pela predominância do “objetivismo visual”<sup>244</sup> e pela valorização de elementos realistas nas obras plásticas produzidas no meio artístico local nessas primeiras décadas do século XX. No mesmo sentido, métodos utilizados por Andersen nas aulas ministradas em sua escola, como o desenho de observação de objetos, modelos vivos e paisagens ao ar livre são avaliados como exemplos tradicionalistas para o ensino das artes em comparação com o incentivo à liberdade gestual preconizado por Viaro em suas ações educativas.<sup>245</sup>

Após elencar uma série de fontes documentais que atestam o alcance do legado artístico de Andersen e de discorrer sobre o reconhecimento institucional alcançado por este pintor pelos artistas que frequentaram suas aulas, é hora de Osinski chamar atenção para os atributos que, possivelmente, aproximaram Guido Viaro do moderno, numa contraposição à “tradição” vigente, ou seja, à Andersen. Para isso, a autora propõe uma chave de leitura - que norteia toda sua narrativa - na qual, sumariza em três dimensões as preocupações dos artistas que tem relação com anseios por se estar em sintonia com a “modernidade”. A primeira abarca a criação artística como uma atividade irrefreável, impulsiva e vigorosa, isto é, como “espaço de liberdade”<sup>246</sup> por excelência. A segunda diz respeito ao sentimento de missão social que atravessa de uma forma ou de outra todo o artista-intelectual moderno. E por fim, a dimensão mais destacada por Osinski, a “defesa da centralidade da questão educativa/formativa nesse projeto moderno de reforma social.”<sup>247</sup>

<sup>243</sup> À título de exemplo citamos a própria pesquisa de mestrado de Dulce Osinski, *Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba*, Curitiba: UFPR, 1998. Além de trabalhos como, PILOTTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Mundial, 1960; RUBENS, Carlos; *Andersen: o pai da pintura paranaense*. Prefeitura Municipal de Curitiba, 1995. Amélia Siegel é outra autora que discute as rotulações sobrepostas ao trabalho de Andersen e elenca inúmeras classificações já atribuídas às obras do norueguês, entre elas destacamos a ideia de Andersen como um pintor *pré-moderno*. CÔRREA, A. Siegel, *Alfredo Andersen*, Op. Cit, 2011. p. 14

<sup>244</sup> OSINSKI, Op. Cit., p. 34 (nota de rodapé n.º 70)

<sup>245</sup> ARAÚJO, Adalice. 1980. Apud, OSINSKI, Op. Cit., p. 34

<sup>246</sup> OSINSKI, Op. Cit, p. 95

<sup>247</sup> VIEIRA, Carlos Eduardo. *Intelectuais e o discurso da modernidade na I Conferencia Nacional de Educação (Curitiba, 1927)*. Ampliado a partir do texto "O discurso de modernidade na I Conferencia Nacional de

No que se refere à primeira dimensão, a autora nos conta que

O processo construtivo dessa imagem de artista moderno, [...] pode ser percebido desde os primeiros textos sobre ele (Viaro) publicados. Poucos anos após sua chegada a Curitiba, o artista já seria descrito por Francisco Stobbia (Diário da Tarde, 19 mai. 1933) como um *rebelde*, comparando-o a Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Joao Chorosnicki (Diário da Tarde, 5 dez. 1934) destacaria sua personalidade e *atrevidimento* como um dos fatores pelos quais muitos não gostavam de suas obras. Nelson Luz (*O Dia*, 21 set. 1941) repetiria nove anos mais tarde o já dito por Odilon Negrão (*O Dia*, 24 dez. 1932), atribuindo-lhe a alcunha de *insatisfeito* e acrescentando ser Viaro um *espiritualista incansável*. Em outra ocasião, o mesmo autor (LUZ, *Gazeta do Povo*, 26 jun. 1945) teceu comentários sobre a irreverência do artista, que não aceitava elogios com facilidade. Definindo-o como um artista *marginal*, Luz aproxima sua obra a de artistas modernos europeus e brasileiros, como Blake, Rouault, Volpi e Lasar Segall.<sup>248</sup>

Mas, intrigante é que mesmo pintores considerados “~~acadêmicos~~” como Curt Freyesleben, agente cultural do contexto analisado, que sempre defendeu incondicionalmente Alfredo Andersen como o maior pintor do Paraná, descreveu as obras produzidas por Guido Viaro como frutos de “~~pin~~celadas instintivas”<sup>249</sup> e espelhos de sua “~~expressão~~ da sensibilidade artística”<sup>250</sup>. Osinski encontra uma saída para o detalhe um tanto contraditório em sua narrativa.

Fazer concessões num mundo dominado pela atmosfera objetivista de inspiração *anderseniana* significava não apenas produzir temáticas palatáveis como a paisagem com motivos regionais ou trabalhar no campo da pintura *descritiva*. Refrear suas pineladas em favor da constituição mais realista e comportada da imagem pictórica, ao gosto do mercado de arte local, embora tenha sido às vezes necessário, era algo que *não condizia com as aspirações modernas* de Viaro. A honestidade, termo bastante utilizado pela crítica de arte nos anos 40 e 50, identificava o artista refratário a influências externas e comprometido com uma pesquisa pessoal [...] Ele próprio se encarregaria de reforçar a ideia de um artista pouco interessado pelo sucesso comercial de seus trabalhos. Afirmando ser o pintor que menos vendia em Curitiba [...] <sup>251</sup>

Nesse trecho distinguimos também argumentos com teor referente àquela segunda dimensão na qual residem parte das preocupações do artista-intelectual moderno, o “~~sentimento~~ de missão social.” Sempre apontado como índice de modernidade pela autora.

Lembremos que Regina Iorio apresenta um raciocínio análogo quando identifica a insurgência de parâmetros modernos na poesia produzida pelos jovens nos anos 1920 em razão do aparecimento de temáticas sociais.

---

Educação (Curitiba – 1927)” apresentado no III Congresso Brasileiro de Historia da Educação, realizado em 2004 em Curitiba. Apud. OSINSKI, p. 9

<sup>248</sup> OSINSKI, Op. Cit., p. 96

<sup>249</sup> FREYESLEBEN, *O Dia*, 10 out. 1943

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> OSINSKI, Op. Cit., p. 55 (grifo nosso)

Da mesma forma, para Osinski, ao pintar "as lavadeiras, com seus membros artríticos, semelhando animais; os homens primitivos, bestiais e repulsivos; as Madonas negras, com o moleque aconchegado ao seio úbere" temas, "por vezes rudes, [...] demais realistas"<sup>252</sup>, Guido Viaro demonstrava seu comprometimento com os "homens simples de carne e osso que se encontravam nas ruas."<sup>253</sup> Personagens que jamais figurariam nas obras dos "tradicionalistas andersenianos os quais, mesmo vinculados a uma perspectiva naturalista, procuravam sempre uma espécie de beleza idílica."<sup>254</sup> Todavia, a autora argumenta que "o fato de Viaro apresentar obras cuja segurança técnica as aproximava do padrão dos *mestres acadêmicos*"<sup>255</sup> não deve ser interpretado apenas como uma "*concessão* do artista ao mercado, mas como um *meio de afirmação junto aos pares locais, que valorizavam a artesanaria e a construção realista da forma*."<sup>256</sup> A fala extraída de uma entrevista concedida pelo próprio Viaro em 1946 serve para reforçar o ponto de vista de Osinski - "Preciso mostrar a essa macacada que sei pintar melhor do que eles"<sup>257</sup>

Com efeito, a autora organiza ainda uma série de dados que demonstram como a estratégia ~~de~~ "afirmação junto aos pares locais" empreendida por Guido Viaro desde sua chegada à Curitiba foi bem sucedida mencionando vários eventos como a exposição individual do artista em 1941 ao lado do Teatro Avenida.<sup>258</sup> Comenta também que Viaro foi o pintor escolhido em 1944 para inaugurar o Salão Municipal de Arte<sup>259</sup>, ~~o~~ espaço específico para exposições, até então inexistente na cidade [...] que representou uma conquista para os artistas da cidade, que até então organizavam suas exposições em locais improvisados."<sup>260</sup> Além de comentar suas participações em júris e comissões organizadoras dos principais certames artísticos, entre eles o Salão Paranaense de Belas Artes.<sup>261</sup>

Assim, Osinski conclui que "mesmo fazendo uso das mesmas temáticas que os seus colegas de ofício", Viaro teve "capacidade de transcender as preocupações e aparências *regionalistas* ao concentrar sua expressão no que o mundo e as pessoas têm de essencial."<sup>262</sup> Tal "vantagem" se transforma na principal explicação para a popularidade do artista entre

---

<sup>252</sup> Ibidem, p. 98

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 100 (grifo nosso)

<sup>256</sup> Idem. (grifo nosso)

<sup>257</sup> VIARO, Apud ARAMI, *O Dia*, 30 out. 1946. Apud OSINSKI, Op. Cit. p. 100

<sup>258</sup> GAZETA DO POVO, 18 dez. 1941

<sup>259</sup> In. PILOTTO, *Diário da Tarde*, 19 set. 1944

<sup>260</sup> Ibidem

<sup>261</sup> OSINSKI, Op. Cit, pp. 166-172

<sup>262</sup> Ibidem, p. 152

os mais jovens. Em “Viaro entre os moços”<sup>263</sup>, a autora nos conta como o italiano auxiliou a “introduzir a *provincia* curitibana num repertório cultural de caráter mais universal.”<sup>264</sup> Seu lugar, descrito nas próprias páginas da *Joaquim*, é em meio às “cabeleiras despenteadas (símbolo de rebeldia) dos moços [...]”, com “[...] sua cabeça grisalha, mãos gesticulantes quais asas de palavras, e sem nenhum preconceito” - “artista dos tempos novos”<sup>265</sup>

Por fim, a história do processo de construção da imagem de Guido Viaro chega ao seu terceiro ponto: preceptor do moderno através da educação artística. Alicerçada por teóricos como Brent Wilson, Dulce Osinski retoma os princípios vigentes desde o início do século XX que vinculam a liberdade de criação das crianças e dos povos tribais ao artista moderno. Nessa perspectiva, a “utilização das energias individuais possibilitaria para a arte um permanente estado de renovação, com o modernismo existindo para sempre por meio de uma vanguarda *perene*”<sup>266</sup>, sintetiza a autora. É possível notar aqui que tal premissa se relaciona diretamente com um daqueles aspectos característico do ideário do artista já observado pela autora: a arte moderna como um “espaço de liberdade”.<sup>267</sup>

Assim, ao narrar a participação de Viaro no processo que corroborou para a criação, em 1948, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Osinski argumenta que o formato “acadêmico” da instituição significou um “desvio” na estrutura final em relação às intenções defendidas pelo artista italiano:

O artista imaginava na época que uma instituição complexa nos moldes das escolas de belas artes, com diferentes disciplinas ministradas por professores especializados em suas áreas e provendo outras informações além dos exercícios de observação visual, seja no desenho ou na pintura, seria capaz de auxiliar os futuros artistas na tarefa da conquista de um modo de se expressar artisticamente mais pessoal e menos vinculado aos pressupostos acadêmicos. É digno de nota, porém, que a sua participação nas discussões sobre o projeto da nova escola a ser criada não evitou que, anos mais tarde, seu currículo e mesmo suas práticas pedagógicas fossem estruturados a partir de normas rígidas da academia, que privilegiavam justamente a fidelidade ao real na representação gráfica ou pictórica.<sup>268</sup>

Por meio das memórias e depoimentos de vários personagens que foram alunos de Viaro<sup>269</sup> - como Adalice Araújo e Estela Sandrini<sup>270</sup>, nossa autora reconstitui a participação de

<sup>263</sup> Ibidem, pp. 97-199

<sup>264</sup> Ibidem, p. 122. Tal comentário revela que a esta altura Osinski já está convencida que de fato Dalton Trevisan e os colaboradores da revista *Joaquim* estavam vivendo numa *provincia*, numa região periférica atrasada em relação ao centro (embora, a localização desse centro não seja especificada em sua tese).

<sup>265</sup> *Joaquim*, Curitiba: dez. 1946, p. 10. Apud. OSINSKI, Op. Cit. p. 112

<sup>266</sup> WILSON, Brent. Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de arte-educação para crianças. In.. *O Ensino da Arte e sua História*. São Paulo: MAC/USP, 1990, p. 58. Apud. OSINSKI, Op. Cit., p. 68

<sup>267</sup> OSINSKI, Op. Cit, p. 95

<sup>268</sup> Ibidem, p. 170

<sup>269</sup> Ibidem, pp. 171-88



Guido Viaro no quadro docente da EMBAP, —instituição que já nascera bastante conservadora”<sup>271</sup> como uma —estratégia para, de dentro do sistema, subvertê-lo por meio de ações baseadas em ideias mais *modernas*”<sup>272</sup> como aquelas levadas à cabo no curso livre ofertado pelo pintor no sótão da EMBAP. Osinski entende que Viaro buscou, desde os primeiros anos da instituição, —criar um ambiente próprio, uma espécie de *ilha de liberdade* onde suas ideias pudessem prevalecer e se desenvolver.”<sup>273</sup>

Assim, o manejo das fontes realizado pela autora não deixa dúvidas: Guido Viaro foi o —candidato natural a preencher uma lacuna então existente, a de um artista que simbolizasse, para as artes plásticas, o sopro de inovação”<sup>274</sup>. O pintor italiano apenas garantia —pão de cada dia com pinturas *não tão modernas assim*”, mas, não podia escapar do seu destino: —a cena se armava para que o artista fosse eleito, em polarização a Andersen, o símbolo da modernidade nas artes plásticas do Paraná”<sup>275</sup>.

Nessa história, o sótão da Escola, onde o italiano ministrava aulas extracurriculares, fora o local propício para a —consolidação da arte moderna no Paraná nos anos vindouros.”<sup>276</sup> Tal diagnóstico identificado por Dulce Osinski nos leva à ponte para mergulharmos numa outra história do moderno.

## 2.3 ANOS 50 E 60 - —ACONSOLIDAÇÃO DO MODERNO NA HISTÓRIA DA ARTE DO PARANÁ” OU MAIS MODERNO DO QUE OS MODERNOS<sup>277</sup>

Na sequência de nosso inventário de narrativas sobre o despontar da arte moderna em Curitiba (ou no Paraná), ainda no âmbito das artes visuais, uma nova situação de modernidade é descrita por Geraldo Leão V. de Camargo e Artur Freitas. Geraldo não confere destaque ao termo “moderno”, preferindo sempre pensar mais em uma “ruptura” nas linguagens pictóricas vigentes. Seu trajeto narrativo se concentra nas lacunas e encontros entre as classes dirigentes

<sup>270</sup> Estela Sandrini é atualmente a diretora do Museu Oscar Niemeyer, espaço institucional dedicado às artes mais importante de Curitiba.

<sup>271</sup> OSINSKI, Op. Cit.p. 188

<sup>272</sup> Ibidem.

<sup>273</sup> Ibidem, p. 179 (grifo nosso)

<sup>274</sup> Ibidem, p. 102

<sup>275</sup> Ibidem. (grifo nosso)

<sup>276</sup> Ibidem, p. 198 (grifo nosso)

<sup>277</sup> A mesma expressão escolhida por Osinski para finalizar sua narrativa sobre o processo iniciado com Guido Viaro também é a expressão utilizada por Freitas como título do artigo FREITAS, Artur. —Aconsolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60.” *Revista de História Regional* 8 (2). Inverno de 2003, p. 87-124. Este artigo é decorrente da pesquisa de mestrado do autor já mencionada. *Arte e Contestação...* Op. Cit, 2003.

e a "imagem do Estado" e os repertórios plástico-pictóricos "disponíveis" para os artistas do período circunscrito aos anos 1950 e 1962. O autor afirma que as formas conservadoras de pensar tanto a política quanto a arte no Paraná eram contrárias a imagem de prosperidade do Estado que se desejava construir na década de 50, da qual são parte os projetos do Centro Cívico, o Teatro Guaíra e a Biblioteca Pública.<sup>278</sup>

Em razão de seu objeto narrativo principal, a arte apresentada nos Salões Paranaenses após o AI-5 de 1968 e o subsequente enrijecimento da censura e da violência, Freitas elege *vanguarda* como um termo central de narrativa. O autor esclarece que a chamada arte de *vanguarda*, inscreve ~~intensas~~ transformações epistemológicas<sup>279</sup> no campo da expressão poética na década de 1960. Um período em que novas designações tentam sem descanso definir as características estético-formais das obras de arte produzidas sob rótulos e alcunhas cada vez mais genéricos. Nas palavras de Freitas, ao longo desses conturbados anos, ~~entender~~ o lugar das artes plásticas é, de saída, um problema de identidade. [...] a própria noção genérica de *‘artes plásticas’* é o maior sintoma desse problema<sup>280</sup>. Sob tal prisma, quando menciona as reflexões de Michael Acher<sup>281</sup>, notamos que para Freitas, o processo no qual os ~~gêneros~~ seculares como *‘pintura’* e *‘escultura’* foram repensados, questionados e, em alguns casos, voluntariamente abandonados<sup>282</sup> representa uma importante e indicial cifra de modernidade artística.

Assim, antes de focar sua análise nas obras apresentadas no Salão Paranaense de Belas Artes, a narrativa de Freitas encontra a de Geraldo Leão no esforço empreendido por ambos os autores para trazer à tona todo um cenário, toda uma *situação* na qual percebemos mais um momento de "renovação" da arte em Curitiba

A questão central, em suma, consiste em interpretar certas sutilezas históricas que viabilizaram, naquele contexto, as especificidades de uma *cultura artística*, ou seja, de um espaço dinâmico no qual se organizavam os sistemas de referência poética, os esquemas de aquisição, os quadros de valores e, sobretudo, as transformações estéticas processadas no nível da linguagem.<sup>283</sup>

Esse ~~espaço~~ "dinâmico" se refere literalmente, nas histórias dos dois autores, aos espaços *físicos* oficiais e não oficiais, onde foi edificada a arte moderna paranaense (ou

<sup>278</sup> CAMARGO, G. L. *Escolhas Modernistas...* Op. Cit., 2002, p. 120.

<sup>279</sup> FREITAS, A. *Arte e Contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo...* Op. Cit., 2013. p. 17.

<sup>280</sup> Ibidem, p. 18

<sup>281</sup> ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1 Apud. FREITAS. Op. Cit., 2013 p. 19

<sup>282</sup> FREITAS. Op. Cit., 2013, p. 19

<sup>283</sup> Ibidem, p.33 (grifo do autor)

curitibana) em meio a contrastes e contradições. Tais espaços serão os grandes personagens nas narrativas dos autores.

Geraldo e Artur iniciam suas histórias explicando que a criação do Salão Paranaense de Belas Artes e da Escola de Música e Belas Artes nos anos 1940 não foram capazes de transformar o ambiente cultural.<sup>284</sup> Como alude Freitas, a dinâmica do moderno em Curitiba dista muito do movimento intrépido que vigorava nas terras paulistas. Geraldo Leão ressalta igualmente que mesmo no final da década de 1950, "o acanhado meio artístico" paranaense "não permitia voos teóricos muito ambiciosos", pois os valores da pintura local "continuavam a ser os da correção do desenho 'objetivo' e a composição 'equilibrada'"<sup>285</sup>. Ambos acusam a pouca disponibilidade de livros e revistas onde os artistas locais pudessem obter informações sobre artes visuais.<sup>286</sup>

Vale lembrar que, como na narrativa de Dulce Osinski, os encarregados pela "preservação dos códigos naturalistas"<sup>287</sup> foram os pintores que haviam sido alunos de Alfredo Andersen. Freitas ratifica tal conjuntura reproduzindo um depoimento do artista Fernando Velloso, integrante da primeira turma de alunos da EMBAP:

[...] Quando apareceram as primeiras informações nós nos agarramos com unhas e dentes e talvez isso tenha feito com que se formasse um pequeno grupo que é [...] uma ilha cercada de burrice por todos os lados. Porque havia um academicismo implantado que era ferrenho inimigo de tudo que se inovasse. [...] esses acadêmicos eram ainda originário do grande mestre Alfredo Andersen, e durante gerações [...] nada mais faziam do que repetir o que o mestre havia ensinado sem nenhuma preocupação [...] de descobrir novos caminhos.<sup>288</sup>

Com as memórias de Velloso, novamente as dúvidas acabam: a modernidade começava ali, com o enfrentamento do "ferrenho inimigo". Assim, Freitas documenta como a "euforia tomou conta da intelectualidade local"<sup>289</sup> em razão dos vultosos rendimentos econômicos advindos da atividade cafeeira no Paraná. As causas que culminam nos "primeiros sinais de renovação"<sup>290</sup> são apresentadas: o crescimento econômico do estado associado aos eventos que se seguiram à Segunda Guerra e no âmbito artístico-literário, como não poderia faltar: a revista *Joaquim*<sup>291</sup>, que pregava "a quebra do isolamento e uma abertura

<sup>284</sup> CAMARGO. Op. Cit. 2002, p. 47-63; FREITAS, Op. Cit, 2013 p. 72-109

<sup>285</sup> CAMARGO. Ibidem, p. 121

<sup>286</sup> FREITAS, Op.Cit, 2013, p.73

<sup>287</sup> Ibidem, p.73

<sup>288</sup> VELLOSO, Fernando. *Depoimento de Violeta Franco*, Curitiba, 14 mai. 1984 - Setor de Documentação e pesquisa do MAC-PR. Apud. FREITAS, Op. Cit., 2013, p. 74-5.

<sup>289</sup> FREITAS. Op. Cit., 2013, p. 78

<sup>290</sup> Ibidem.

<sup>291</sup> "Superação do provincianismo: revista *Joaquim*" in. Ibidem, p. 78-81

às tendências modernas nacionais e mundiais"<sup>292</sup>, como afirma Geraldo Leão. Mas, Freitas demonstra que mesmo ao final da década de 1940 a batalha contra o "inimigo" estava só começando.

Na abertura da seção "cenáculos modernistas: Garaginha, Centro de Gravura e galeria Cocaco", a narrativa do historiador vai precisamente ao encontro de uma estrutura argumentativa similar a que Osinski organiza em torno da figura do artista e professor Guido Viaro. Contudo, na história de Freitas, as ações de Viaro, decisivas "para a formação de pequenos cenáculos de jovens artistas paranaenses abertos ao modernismo"<sup>293</sup>, dividem o protagonismo com as de Poty Lazzarotto. Para o historiador, o curso de gravura em metal ministrado por Lazzarotto em 1950, "arregimentou toda uma geração de artistas"<sup>294</sup>, como Loio-Pérsio, Ennio Marques, Violeta Franco, Fernando Velloso, Nilo Previdi e Alcy Xavier. Personagens que assumirão no decorrer do texto de Freitas a estampa de primeiros artistas efetivamente modernos do Paraná. Além desses espaços, Geraldo Leão destaca também a importância do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, o Interamericano. Em razão da entrevista realizada com o pintor Loio-Pérsio, Geraldo afirma a biblioteca da Instituição era um espaço importante para os jovens pintores da década de 1940 que desejavam ver reproduções de obras internacionais. Além disso, "[...] a biblioteca era excelente! Recebia todas aquelas revistas americanas importantíssimas. Científicas, revistas de antropologia, de sociologia, de filosofia."<sup>295</sup>

O modernismo desses jovens é primeiramente sancionado pelo envolvimento de alguns deles com a gravura (gesto similar ao de Osinski, quando realiza análises das gravuras de Viaro e de outros artistas presentes na *Joaquim*). No enredo de Freitas, a causalidade que conduziu a fundação do Centro de Gravura do Paraná no início dos anos 1960 é conferida à proximidade dos jovens artistas paranaenses com o Clube de Gravura do Rio Grande do Sul<sup>296</sup>. Tal entidade, fundada por artistas renomados como Carlos Sciliar e Vasco Pedro, tinha como uma das características principais, a defesa de uma arte politizada. Geraldo Leão menciona que mesmo com as ações culturais promovidas pelo Interamericano, havia certa "reticência dos jovens artistas paranaenses em relação aos Estados Unidos, baseada em uma

<sup>292</sup> CAMARGO. Op. Cit., 2002, p. 22

<sup>293</sup> FREITAS. Op. Cit., 2013, p. 81

<sup>294</sup> Ibidem.

<sup>295</sup> LOIO-PÉRSIO. entrevista concedida a Geraldo Leão, 30 de janeiro de 2001, p. 33

<sup>296</sup> FREITAS. Op. Cit., 2013 p. 81-2

posição política de simpatias esquerdistas, mesmo que isto não significasse um alinhamento oficial com o Partido Comunista."<sup>297</sup>

A questão localizada entre a polarização poético-formal das produções artísticas no contexto da Guerra Fria (de um lado, o abstracionismo tendente ao capitalismo norte-americano, de outro, o figurativismo social associado à arte socialista) confirma nesse sentido, a presença de questões evidentemente modernas sobre a arte paranaense (que seria melhor descrita como curitibana, já que apenas artistas que atuaram na capital são mencionados) ao longo da década de 1950. O posicionamento do artista Loio-Pérsio, personagem que assim como em Adalice Araújo, representa nas histórias dos autores uma "uma espécie de porta-voz"<sup>298</sup> da geração de jovens paranaense, retifica a existência das problemáticas modernas no período:

[...] não existe na pintura moderna a identificação com o movimento social revolucionário que se processa no âmago da sociedade moderna e se processa na luta de classes. A pintura, partindo do real, afastou-se gradativamente dele [...] Não é difícil entrever-se, na fisionomia artística de nosso tempo, a raiz filosófica idealista que a concepção de vida da burguesia [...] <sup>299</sup>

Convencido de que seus personagens estavam mesmo na —lha cercada de burrice por todos os lados” como exprimiu Velloso, Freitas descreve os esforços empreendidos por aqueles —jovens modernistas” que precisavam —engendrar seus próprios espaços de encontro e discussões.”<sup>300</sup> Além do já mencionado Centro de Gravura do Paraná, aparecem então a —Garaginha” e “sobretudo, a Galeria Cocaco”.<sup>301</sup> O historiador descreve os eventos que circundaram o estabelecimento do “cenáculo antiacadêmico”<sup>302</sup> mais importante em sua visão, a Galeria Cocaco, antiga loja de molduras do artista Ennio Marques Ferreira, transformada em galeria no ano de 1957.<sup>303</sup> Fazendo uso do mesmo recurso já visto em Dulce Osinski, Freitas também faz referência ao trabalho de Adalice Araújo para reiterar o protagonismo da Cocaco em seu enredo. Segundo Araújo: “Além de um acervo de cerâmica popular, objeto decorativos e confecção de molduras, a 'Cocaco' pode ser considerada a *primeira* galeria particular a trabalhar profissionalmente com *arte moderna*”.<sup>304</sup> Na trilha aberta por Araújo,

<sup>297</sup> CAMARGO. Op. Cit, 2002, p. 35

<sup>298</sup> FREITAS. Op. Cit. 2013, p. 82

<sup>299</sup> LOIO-PÉRSIO. "Genealogia da pintura moderna", *Diário do Paraná*, Curitiba, 9 out. 1955. Apud. FREITAS, p. 82-3

<sup>300</sup> FREITAS. Op. Cit., 2013, p. 83

<sup>301</sup> Ibidem., (grifo nosso)

<sup>302</sup> Ibidem, p. 86

<sup>303</sup> Vale mencionar novamente que a visão da Galeira Cocaco como “responsável pela renovação” é afirmada por Adalice Araújo. in. *Dicionário de Artes Plásticas...*, Op. Cit., p. 86.

<sup>304</sup> ARAÚJO, Apud. FREITAS. Ibidem, p. 88 (grifo nosso)

Geraldo Leão também não deixa transparecer dúvidas sobre o lugar da Cocaco na história: "lá surgiu, já em 1957, o que seria chamado de movimento de Renovação"<sup>305</sup>, afirma o autor. A partir desse espaço, os inconformados começaram a se organizar para pressionar o governo do Estado que "não queria nem ouvir falar no assunto museu de arte."<sup>306</sup> Dando voz às memórias de seus entrevistados, Geraldo Leão reporta que as concepções artísticas do governo de então acerca da arte paranaense se restringiam a "Andersen e seus discípulos". E já que existia um Museu Alfredo Andersen, o governador Lupion não via necessidade de investir em outro local.<sup>307</sup>

À tal ponto de nosso inventário narrativo, já fomos convencidos do ineditismo nas ações daquele grupo de artistas dispostos "a renovar as práticas artísticas vigente nas principais instituições culturais do Paraná"<sup>308</sup>, dessa em vez, em pleno ano de 1957! Portanto, trinta e um anos após o modernista Jurandir Manfredini, um dos principais personagens da história de Regina Iório, brandar: –Sejamos Modernos! Sejamos novos! Oxigenemos a nossa Arte!"<sup>309</sup>

As memórias e os relatos sobre as ações protagonistas, quase heroicas, dos agentes culturais entrevistados e de seus pares servem, de fato, como parâmetros estruturais nas tramas narradas pelos dois historiadores. No que diz respeito ao Centro de Gravura do Paraná, Freitas destaca, por meio do depoimento de Violeta Franco, a ousadia da Instituição.<sup>310</sup> A figura do artista Nilo Previdi, um dos poucos modernistas mencionados por Freitas que provinha de uma condição social modesta, representa na visão do autor, a "comunhão entre arte, assistência social e militância humanitária."<sup>311</sup> O espaço físico onde fora instalado o Clube, os porões da EMBAP, e os usos dado por Previdi a esse espaço - lugar de amparo aos necessitados - está diretamente associado ao moderno na descrição que Freitas faz do artista. Já Geraldo Leão destaca as lembranças do crítico de arte Eduardo Rocha Virmond que por sua vez, remetem às viagens de Carlos Sciliar pelo país, "defendendo uma arte realista

<sup>305</sup> CAMARGO. Op. Cit. 2002, p. 52

<sup>306</sup> VELLOSO. entrevista concedida à Geraldo Leão, Curitiba, 2001, p. 75

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> FREITAS. Op. Cit, 2013, p. 88-9

<sup>309</sup> MANFREDINI, Jurandir. Renovação ou Morte! Gazeta do Povo, Curitiba, 16 out. 1926. p.1 Apud. IORIO., Op. Cit., p. 166

<sup>310</sup> FRANCO, Violeta. Depoimento datil. s.d. - Setor de Pesquisa do MAC-PR Apud. FREITAS. Op. Cit. 2013, p. 84-5.

<sup>311</sup> FREITAS. Op. Cit., 2013, p. 86.

segundo a orientação do Realismo Socialista.<sup>312</sup> Este artista gaúcho era defensor da "vocação democrática e popular da gravatura".<sup>313</sup>

Mesmo que a "Garaginha", como era chamado o ateliê da artista Violeta Franco não tenha sido mencionada na história de Geraldo Leão e na de Freitas não ocupe mais do que umas poucas linhas, é interessante notar que a apropriação que este último faz da descrição feita por Fernando Velloso sobre o local - "o chão e as paredes [...] forrados de esteira [...] uma *coisa absolutamente escandalosa* para a época [...] onde os artistas ficavam descalços e sentados no chão"<sup>314</sup> - serve para, novamente, relacionar a espacialidade e os usos desse lugar de encontro de jovens artistas como mais uma das "ilhas do moderno".

Outra decorrência daquela periódica "disposição para a renovação das práticas artísticas" aparece. "Em dezembro de 1957, na abertura do Salão Paranaense, alguns jovens-artistas do Grupo-Cocaco inconformados com as premiações 'acadêmicas' do evento, arrancaram suas próprias obras das paredes da mostra [...]"<sup>315</sup>. Os testemunhos do artista Loio-Pérsio servem de base para ambos os historiadores refletirem sobre o episódio. Segundo esse artista, o júri do certame era "formado por espécimes arqueológicos", contrários "à arte moderna" e cerceadores "de direito aos concorrentes modernistas, uma coação à liberdade de concorrência"<sup>316</sup>.

Todavia, cômicos de seu ofício, nossos historiadores procuram expor os pontos divergentes acerca do episódio. Podemos inclusive presumir que esta é uma forma escolhida por ambos para se situar à margem dos embates analisados. Nenhum deles emite qualquer juízo pessoal sobre a "injustiça" cometida contra os "modernos" e ainda acrescentam uma fonte documental, na qual a suposta *modernidade* dos artistas insatisfeitos com a premiação é subjacente à imaturidade dos "meninos prodigiosos aos quais nossa imprensa tem cumulado de lisonjas, mais visando o estímulo e a emulação que propriamente o enaltecimento do valor intrínseco à arte."<sup>317</sup> O escrevente anônimo continua:

Três pintores laureados constituíram a Comissão Julgadora do Salão [...] todos eles, no entender dos *nossos modernistas de província*, desonestos [...] e concedendo

<sup>312</sup> VIRMOND, E. Entrevista concedida a Geraldo Leão, Curitiba, 2001, p. 37

<sup>313</sup> Ibidem

<sup>314</sup> VELLOSO, Fernando em depoimento à artista plástica Violeta Franco, Curitiba, 14 maio 1984 - Setor de Pesquisa do MAC-PR. Apud. FREITAS, Op. Cit., 2013, p. 83-4 (grifo nosso)

<sup>315</sup> FREITAS, Op. Cit., 2013, p. 89

<sup>316</sup> LOIO-PÉRSIO. —O Salão Paranaense ou a burrice oficializada. *Estado do Paraná*, Curitiba, 22 dez. 1957. Apud. FREITAS, Op. Cit., 2013 p. 91 e Apud. CAMARGO, Op. Cit. 2002, p. 65. Acerca das contradições presentes nessa fala de Loio-Pérsio consultar: FREYESLEBEN, Alice. *Retratos, críticas e lições...* Op. Cit., 2015.

<sup>317</sup> Artistas de fancaria. *Diário da Tarde*, Curitiba, 23 dez. 1957 Apud. FREITAS, Op. Cit., 2013. p. 92 e Apud. CAMARGO, Op. Cit. 2002, p.65-6

premiações tão somente aos filiados do academicismo plástico. [...] julgando os julgadores da mostra que [...] se manifestaram os "enfant gatés", os meninos estragados pelos mimos [...].<sup>318</sup>

Não obstante, seguindo as tramas elaboradas pelos historiadores, a querela de 1957 acaba sendo posicionada a meio caminho da almejada ~~modernidade~~. Nas seções dedicadas às análises as obras mais proeminentes nos Salões Paranaense de Belas Artes no início da década de 1960 é que assistiremos à ~~consolidação~~ da ruptura, como proclama Geraldo Leão, ou da "arte moderna" nas palavras de Freitas. Em ~~Abstração no Paraná: a hegemonia informalista no Salão~~<sup>319</sup>, uma tendência mais ~~moderna~~ de arte moderna divide o grupo de modernistas da cidade. Nesse momento, Freitas explica que mesmo após as experiências concretistas e a criação da Bienal de São Paulo, em Curitiba o ~~elima~~ era outro na segunda metade da década de 1950. Os debates públicos sobre arte ainda estavam marcados pela disputa entre acadêmicos e modernistas<sup>320</sup>. Até esse ponto, divisamos nomes, eventos e valores associados ao moderno comuns tanto nas narrativas dos autores aqui revisitados como na de Osinski. Em todas as histórias, os ~~modernos~~ habitaram o Paraná (embora todas as histórias estejam sempre circunscritas à Curitiba) entre os a segunda metade dos anos 1940, adentrando a década de 1950 em diante. Eram artistas que buscavam constantemente se desvincular, ao menos discursivamente, de tudo que remetesse a Alfredo Andersen, e que se dedicavam, sobretudo, ~~a~~figuração expressionista de cunho humanístico social<sup>321</sup>, como as obras privilegiadas por Dulce Osinski para compor sua história sobre Guido Viaro. Porém, dois nomes de peso aparecem nas narrativas: o ~~informalismo universal~~ em Freitas e o "tachismo" em Geraldo Leão.

Em tal ponto, intrigou-nos o gesto de Freitas por esclarecer sua confiança no termo ~~informalismo~~ para designar as obras premiadas nos Salões Paranaense de Belas Artes entre 1961 e 1963, em meio às vertentes de ~~variantes de gestualismo matérico~~<sup>322</sup>. Um trecho da longa nota de rodapé, onde o autor elenca algumas das discussões sobre o significado do termo, merece destaque:

[...] Seja como for, *é preciso* afirmar uma diferença fundamental: enquanto o ~~informalismo~~ trabalha com esquemas compositivos tradicionais, voltados ao ~~equilíbrio~~ interno da pintura, o ~~expressionismo abstrato~~, por sua vez, privilegia uma trama pictórica homogênea, conhecida como ~~all over~~. *Sendo assim, é possível*

<sup>318</sup> FREITAS, Op. Cit, 2013, p. 91-2 (grifo nosso)

<sup>319</sup> FREITAS, Op. Cit. 2013, p. 93-109

<sup>320</sup> Ibidem, p. 93

<sup>321</sup> Ibidem.

<sup>322</sup> Ibidem, p. 95



*afirmar que o princípio do “all over” não foi assimilado por nenhum artista (paranense) [...] daquele período.*<sup>323</sup>

A posição teórica de Freitas sobre o informalismo vai ao encontro da definição de tachismo de Geraldo Leão. De fato, a confusão terminológica reinante na literatura especializada permite entrever nomenclaturas distintas diante do mesmo fenômeno, como procura esclarecer Freitas na mesma nota de rodapé:

Segundo Jean-Clarence, o "informalismo" seria uma forma de pintura abstrata cuja liberdade de criação estaria em oposição aos rigores apriorísticos da abstração geométrica. Para esse autor, o "informalismo" englobaria tanto o expressionismo abstrato e a *action painting* norte-americanos quanto a arte outra e o tachismo europeu. Para outros autores, como Juan Eduardo Cirlot, o "informalismo" seria um fenômeno exclusivamente europeu [...]<sup>324</sup>

Com efeito, o que Geraldo Leão e Freitas desejam destacar é que as obras não figurativas dos artistas por eles estudados mantinham o compromisso "com esquemas compositivos tradicionais voltados ao 'equilíbrio' interno da pintura"<sup>325</sup>. Para Geraldo Leão, tal comprometimento característico ao "tachismo apresentava um aspecto tentador para uma geração em busca da modernização formal, mas com pouco espaço social para excessos de comportamento ou ideologia."<sup>326</sup>

Neste ponto, nos questionamos se de fato era *preciso*, no sentido de necessário, afirmar a distinção entre as variedades pictóricas não figurativas de preenchimento da tela e, o subsequente reconhecimento nominal-identitário com a variedade escolhida sob o ponto de vista dos agentes culturais envolvidos com a renovação das práticas artísticas vigente nas principais instituições culturais do Paraná? Geraldo Leão nos convence que sim. Pois, em meio às preocupações e debates sobre as variações de vertentes artísticas não figurativas disponíveis, os artistas personagens estudados pelos historiadores vincularam-se muito mais às experiências oriundas da Escola de Paris do que as propostas de livre manipulação de materiais do *all-over* norte americano.<sup>327</sup> Segundo o historiador, o motivo para isto tinha raízes nas

[...] relações culturais com a França, que estava longe de ser apenas uma moda típica dos refinamentos de uma elite e fazia parte de uma longa tradição de aperfeiçoamento artístico, com origem na instalação da corte portuguesa no Brasil. A França tinha sido o destino tradicional dos estudantes de arte que recebiam os

<sup>323</sup> Ibidem. (grifo nosso)

<sup>324</sup> LAMBERT, Jean-Clarence. *Historia general de la pintura abstrata*. Madri: Aguilar, 1969; CIRLOT, Juan E. *El arte outro*. Barcelona: Seix Barral, 1957; CIRLOT, Juan. E. *Informalismo*. Barcelona. Ômega, 1959. Apud. Ibidem, p. 95

<sup>325</sup> FREITAS, Op. Cit. 2013, p. 95.

<sup>326</sup> CAMARGO, Op. Cit., 2002, p. 34

<sup>327</sup> Ibidem, p. 34-35

prêmios do Estado para temporadas nos *ateliers* acadêmicos e que na volta recebiam as encomendas dos quadros e monumentos oficiais.<sup>328</sup>

De todo modo, é preciso salientar que as discussões sobre ~~v~~ariantes de gestualismo matérico<sup>329</sup> avançam muito além do recorte investigado pelos autores no campo específico da teoria da arte. Aliás, campo este sobre o qual os dois historiadores são especialistas. Queremos destacar com isso que a interpretação dos dois autores sobre as avaliações da "ruptura" ou da "consolidação" da "arte moderna" no Paraná, que como vimos continuava dependente de princípios como equilíbrio e composição, manifestam formas de anacronismos. Termo usualmente temido e abominado entre os produtores de narrativas historiográficas. Todavia, conforme salienta o historiador da arte George Didi-Huberman, o anacronismo sempre será onipresente em qualquer procedimento que vise a compreensão de um passado.<sup>330</sup>

De fato, na prática é impossível interpretar as realidades de um passado com as categorias desse próprio passado. Afinal, o *próprio* de qualquer passado será sempre inatingível para os que o observam do ~~p~~resente remanescente<sup>331</sup>. Entretanto, como aponta Didi-Huberman, isto não significa abandonar o esforço de compreender um determinado passado *através da sua inteligibilidade própria*. A busca é também para *compreender a inteligibilidade mesma*.<sup>332</sup> O historiador francês esclarece:

Assim como o restaurador retoca com a mão cada pincelada do quadro ao qual *restitui vida* [...] e do qual poderá ter o sentimento de ser quase o criador, de *saber tudo* a respeito dele, assim também o historiador colocará na sua boca as palavras do passado, [...] e assim avançará na esperança de conhecer carnalmente esse passado, de *prevê-lo*, num certo sentido.<sup>333</sup>

Assim, talvez tocado por esse sentimento de querer *saber tudo*, aludido por Didi-Huberman, e posicionado de forma cronologicamente privilegiada pelo presente, Geraldo Leão afirma que os jovens artistas que deram início a ruptura artística e conquistaram espaços institucionais para consolidá-la o fizeram parcialmente, pois "apesar de romperem com as formas básicas da pintura figurativa de seus professores", a pintura não figurativa mantinha "com ela uma forte ligação"<sup>334</sup>. No momento da ruptura, identificado por Geraldo Leão, "sobrou aos artistas paranaenses a adesão a uma forma de pintura que, *rompendo com as*

<sup>328</sup> Ibidem, p. 35

<sup>329</sup> FREITAS, Op. Cit., 2013, p. 95

<sup>330</sup> DIDI-HUBERMAN. Op. Cit., p. 19-69

<sup>331</sup> Ibidem, p. 48-51

<sup>332</sup> Ibidem, p. 51 (grifo do autor)

<sup>333</sup> Ibidem, P. 49 (grifo do autor)

<sup>334</sup> CAMARGO. Op.Cit., 2002, p. 121

*aparências da pintura tradicional, mantém praticamente intacta a sua estrutura*"<sup>335</sup>. A questão é que mesmo na fala de personagens importantes, como Ennio Marques Ferreira, - diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado e reconhecido na história dos dois historiadores por estar diretamente envolvido nas políticas culturais capazes de viabilizar verticalmente (impondo) aquilo de mais ~~moderno~~ disponível - obstinado em atualizar o Salão Paranaense e fazer dele ~~reflexo~~ da atual produção artística do país"<sup>336</sup>, não se verifica nenhum reconhecimento ou consideração de limites artísticos em razão do estreito "espaço social para excessos" do período.<sup>337</sup>

Geraldo Leão e Artur Freitas puderam olhar para trás, analisar e classificar o tipo de linguagem pictórica produzida pela *cultura artística* vigente em Curitiba entre a década de 1950 e 1960 buscando responder questões pertinentes aos seus lugares de ação no presente. Isto é, são dois especialistas em teoria da arte, cujos repertórios avançam muito além dos eventos que tiveram espaço em seus enredos. Ou seja, ao avaliar as características dos esquemas compositivos presentes nas obras do recorte histórico proposto como informalistas ou tachistas em razão das opções disponíveis para os artistas do período, a postura de ambos os historiadores subscreve a afirmação de Didi-Huberman:

O anacronismo não é, em história aquilo do qual devemos absolutamente nos livrar - isso não passa, no limite, de um fantasma ou de um ideal de adequação -, mas aquilo que temos de tratar, debater e quem sabe até aproveitar. Se o historiador geralmente escolhe de saída a categoria do passado (seja qual for) e não do presente, é porque constitucionalmente gostaria de colocar a verdade do lado do passado (seja qual for) e desconfia não menos constitucionalmente de tudo que poderia significar ~~o~~ presente".<sup>338</sup>

O fim do começo da modernidade nas narrativas tem a ver, portanto, com a vitória institucional do informalismo/tachismo em meio às outras soluções pictóricas disponíveis na cena artística curitibana do início dos anos 1960. Como nas demais narrativas já analisadas, observamos novamente como o ~~amplo~~ aspecto de modernização econômica"<sup>339</sup> pelo qual passava o Estado, levou a modernização das artes. A legitimação dessas obras no Salão Paranaense ganhou um sentido crucial. Ela significou a própria atualização dos códigos estéticos em relação ao que havia de mais moderno no âmbito nacional e mesmo internacional sem perder o "corpo de fundo" daquilo que era próprio ao meio local.<sup>340</sup> Assim, se deu a

<sup>335</sup> Ibidem. (grifo nosso)

<sup>336</sup> FERREIRA, Ennio M. -Salão do Paraná na Berlinda", *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 dez. 1962

<sup>337</sup> CAMARGO. Op. Cit., 2002, p. 34

<sup>338</sup> DIDI-HUBERMAN. Op. Cit, p. 54.

<sup>339</sup> FREITAS. Op. Cit, 2013, p. 96

<sup>340</sup> CARMARGO. Op. Cit., 2002, p. 122; FREITAS. Op. Cit. 2013, p. 99

“consolidação do moderno”. Assim, retirou-se —oParaná de seu isolamento provinciano”<sup>341</sup>, por meio —abertura poética” característica de qualquer meio artístico *moderno*, ao menos nas histórias escritas pelos autores.

## 2.4 —PAISAGEM”, UMA ESCOLHA MODERNISTA

Como vimos, as balizas teóricas delimitadoras do que quer que seja entendido como —arte moderna” situam-se numa esteira escorregadia. Tão incerta que, nas palavras de Jameson, a —lição crucial da dinâmica interna peculiar daquela categoria chamada modernidade em si”<sup>342</sup> nos ensina que na medida em que nossa atenção se intensifica, começamos a distinguir —odetalhe do que foi de algum modo menos moderno na modernidade do que era mais moderno, gerando assim uma espécie de momento pré-moderno dentro da própria modernidade.”<sup>343</sup>

Sob tal lógica, é possível afirmar que seja, justamente, para o começo da modernidade nas artes paranaenses, para esse momento pré-moderno dentro do moderno que esta outra história narrada por Geraldo Leão nos conduza. Dessa vez o eixo argumentativo escolhido pelo autor incide sobre os debates que envolvem as formulações teóricas e visuais e as questões modernas relacionadas a identidade local/regional/nacional em comparação com as nações —civilizadas”.<sup>344</sup>

Leão procura desvincular o conjunto teórico-ideológico defendido pelos modernistas paranaenses do modelo paulista ligado à Semana de 22.

Pensada o como uma formulação modernista, a pintura de paisagem paranaense foi o resultado de longo processo de construção de uma imagem do Paraná após sua emancipação política da província de São Paulo, em 1853. Um processo persistente que procurou elaborar uma visão simbólica diferenciada da nova província em relação às outras regiões do Brasil e que se define também por sua interpretação das formas modernas de arte.<sup>345</sup>

No enredo de Geraldo Leão, a predominância das obras produzidas no estado que retratam a imagem do pinheiro paranaense é entendida como a fabricação de uma verdadeira logomarca regionalista. Para o autor, essa propaganda visual fez parte de uma estratégia para definir a —especificidade paranaense, contra a ideia de Brasil homogêneo pretendida por

<sup>341</sup> MAGALHÃES, Marion B. *O Paraná reiventado: política e governo*. Curitiba: IPARDES, 1989, p. 26. Apud, FREITAS, Op. Cit, 2013, p. 78

<sup>342</sup> JAMESON. Op. Cit, p. 90

<sup>343</sup> Ibidem, p. 90-1

<sup>344</sup> CARMARGO, G. "Escolhas Modernistas...", Op. Cit, 2014, p. 290

<sup>345</sup> Ibidem, p. 289

outros formuladores modernistas, principalmente paulistas, e não reconhecida por pensadores locais.”<sup>346</sup>

Com efeito, o gesto de Geraldo Leão ao propor uma história sobre um paradigma visual - como foram os pinheiros paranaenses - nivela-se ao que Didi-Huberman chama de ~~h~~história de uma fenomenologia dos olhares e dos tato, uma fenomenologia sempre singular, sustentada por uma estrutura simbólica, é verdade, mas sempre interrompendo ou deslocando sua regularidade.”<sup>347</sup> Isto é, a dilatação a que o historiador submete o próprio adjetivo moderno na locução nominal, ~~a~~arte moderna”, é viável porque decorre dessa ~~f~~fenomenologia singular” a qual refere-se Didi-Huberman. Ao remontar historicamente as origens da paisagem como opção pictórica, o autor nos convence de que a pintura de pinheiros no Paraná nas primeiras décadas do século XX foi uma formulação modernista em meio a tantas outras existentes em outros contextos no mesmo período. Segundo o autor paranaense:

[...] nessa produção paisagística paranaense convivem aspectos remanescentes de visões artísticas do século XIX, discussões atualizadas sobre as constituições culturais brasileiras e paranaenses e formas de estilização monumental tiradas das construções dos partidos de massa europeus, filtradas por um olhar formado pelas novas possibilidades gráficas e pelas artes decorativas do início do século XX.<sup>348</sup>

Ora, veremos de forma mais aprofundada no capítulo seguinte que o modelo do teórico que explica a insurgência do modernismo decorre de uma situação tal que forças de diversas temporalidades se confrontam ao mesmo tempo em que coexistem sem que uma anule a outra<sup>349</sup>, assim a interpretação de Geraldo Leão é impecável. Pois, a interseção está ocupada simultaneamente pelas visões artísticas do século XIX, pelas questões identitárias características do começo do século XX e pela estilização dos pinhões promovida por nomes tais quais o de Lange de Morretes. Nesse esquema, as ~~n~~ovas forças sociais” (terceiro pilar condicional para a ocorrência do modernismo)<sup>350</sup> - no caso, as elites dirigentes - não seriam tão novas, mas ocupam um lugar criado apenas após a emancipação política do estado. Tais elites são as interessadas na ~~e~~laboração de uma ideia moderna de nação, no caso uma região, com a construção ou manutenção de um projeto tradicional de poder social e político.”<sup>351</sup>

No que se refere ao caráter moderno da pintura de paisagem, o olhar de Geraldo Leão recua para criação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826 e revela que no Brasil —as

<sup>346</sup> Ibidem, p. 290

<sup>347</sup> DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 40

<sup>348</sup> CAMARGO, Op. Cit, 2014, p. 291

<sup>349</sup> ANDERSON, Perry. —Modernidade e Revolução” in *Novos Estudos Cebrap*, n. 14, fev 1986, p. 2-15

<sup>350</sup> Ibidem.

<sup>351</sup> CAMARGO, Op. Cit, 2014, p. 291

discussões políticas estão ligadas às *ideias modernas* desde o seu início”<sup>352</sup>. Para o autor, a predileção pela paisagem manifesta por Debret - —o principal artista e pensador na Academia”<sup>353</sup> - era de certa forma, inovadora. Já que

[...] inscrevia-se nos debates modernos europeus, [...] a paisagem era um gênero polêmico. No início do século XIX, pintores ousados, no sentido de desafiadores dos valores acadêmicos europeus, [...] adotam a pintura de paisagem, tornando sua prática aceitável de modo mais geral. O problema lá e aqui com a Academia é que a paisagem [...] era um gênero considerado menor pela dificuldade [...] de apresentar o elemento constitutivo fundamental da pintura tradicional: a *stória*.<sup>354</sup>

Assim, citando uma série de paralelismos históricos, sobretudo, em relação aos cenários acadêmicos europeus, Geraldo Leão afirma —Já em 1885, [...] estava clara a ideia da pintura de paisagem como possibilidade de construção de uma imagem da nacionalidade e, ao mesmo tempo, como “contraposição moderna” à pintura da Academia.”<sup>355</sup> Portanto, o autor conecta como a “derrisão do gênero da pintura histórica”, travada a partir da “disputa entre ‘acadêmicos’ e inovadores já estava instituída, dentro e fora da Academia, nas últimas décadas do século XIX.”<sup>356</sup> Fazendo referência a teóricos como John Ruskin<sup>357</sup>, Geraldo Leão ressalta que a esfera eminentemente moderna da paisagem como gênero pictórico tem a ver com as noções também modernas de patriotismo e nacionalismo das elites locais e nacionais.

Tal lógica narrativa aponta então, para uma modernidade inaugural da arte e da literatura brasileira como um todo. Isto é, em sua visão, a modernidade nas formulações estéticas no Brasil não pode depender da “contraposição a algum academicismo, pois aqui não havia como ‘superar’ estágios ainda não estabelecidos. [...] havia mais elementos em comum que diferenças entre ‘acadêmicos’ e ‘inovadores.’”<sup>358</sup> Ambos perseguiam a questão da definição e representabilidade poética de uma identidade. —Nesse sentido, se pensada a partir do estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes, deixando de lado - para facilitar a argumentação - a experimentação barroca, a *arte brasileira já nasceu moderna*.”<sup>359</sup>

A interpretação de Geraldo Leão é interessante, pois, denuncia como pode ser ineficaz buscar a linhas de compreensão da produção artística e literária brasileira a partir dos usuais pares dicotômicos: moderno/acadêmico, forma/conteúdo. O que Geraldo Leão destaca é que o

<sup>352</sup> Ibidem, p. 293

<sup>353</sup> Ibidem

<sup>354</sup> Ibidem, p. 295 (grifo do autor)

<sup>355</sup> Ibidem, p. 297

<sup>356</sup> Ibidem, p. 298

<sup>357</sup> RUSKIN, John.[1843] *Arte Primitiva y Pintores Modernos*, Buenos Aires: El Ateneo, 1944, p. 91-2. Apud, Ibidem, p. 300

<sup>358</sup> CAMARGO, Op. Cit. 2014, p. 302

<sup>359</sup> Ibidem.

modernismo brasileiro é multifacetado e marcado por nuances. Na diegese do autor, as relações de continuidade e negação no âmbito artístico-literário brasileiro apresentam ~~uma~~ complexidade e ambiguidade que não encontram paralelo fácil na arte e literatura modernas europeias.”<sup>360</sup>

Não obstante, o autor argumenta com maestria que muitas das premissas modernas, sobretudo, aquelas influenciadas pelo romantismo alemão do final do XIX (como a ~~negação~~ da ‘alta cultura’, da revolução industrial, em favor de uma vida ‘natural’, da volta aos valores [...] dos camponeses ‘p primitivos’, [...] mais ‘verdadeiros’”<sup>361</sup>), vinham ao encontro da situação brasileira, como um todo. Já aqueles tipos de premissas modernas orientadas pela ~~linha~~ evolutiva clássica europeia, segundo a qual a cultura superior da Europa ‘evoluiu’ a partir do pensamento grego [...]”<sup>362</sup> até as sociedades industriais, figuravam como opções pouco viáveis em decorrência da própria situação histórica e geográfica do Brasil. O que faz com que nossa elite urbana e cosmopolita eleja ~~para~~ seu retrato a imagem típica de um Brasil rural, no caso paulista e um ‘naturalismo’ edênico, no caso paranaense.”<sup>363</sup>

Contudo, o responsável, ao menos em parte, pelo não reconhecimento histórico da esfera moderna que envolve o gênero de paisagem praticado no Paraná é atribuída a Mário de Andrade. De acordo com Geraldo Leão,

[...] Mário polariza com a tradição ~~acadêmica~~”, isto é, não paulista e não moderna na sua acepção, tratando-a (a pintura de paisagem) geralmente como uma massa homogênea, deixando de reconhecer a complexidade da produção e as contribuições não ligadas às poéticas alinhadas aos seus modelos de modernismo.”<sup>364</sup>

De fato, na fonte documental reproduzida por Geraldo Leão podemos averiguar sem grandes esforços, o caráter restrito da visão de arte moderna manifesta por Mário de Andrade. O texto de Andrade sobre Di Cavalcanti publicado em 1932, encontramos:

As teorias cubistas, puristas e futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem [...] Nacionalizou-se conosco [...] Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. *Não confundiu o Brasil com paisagem*; em vez do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais.”<sup>365</sup>

Como questiona Geraldo Leão, quais ~~pretos~~”, quais ~~carnavais~~” representariam o Paraná? A especificidade da cultural local - que se identificava como fruto de uma

<sup>360</sup> Ibidem, p. 303

<sup>361</sup> Ibidem, p. 304

<sup>362</sup> Idem.

<sup>363</sup> Ibidem. P. 303

<sup>364</sup> Ibidem, p. 306

<sup>365</sup> ANDRADE, M. Di Cavalcanti, *Diário Nacional*, 8 maio 1932, em T.P. Ancona Lopez (org.), São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 527-8. Apud. CAMARGO. Op. Cit.2014, p. 308 (grifo do autor)

–constituição étnica “diferente”<sup>366</sup> - não se reconhecia nos símbolos nacionais andradianos. Será que as representações paranaenses ~~“diferentes”~~ seriam menos modernas do que aquelas defendidas desde a Semana de 22? Ou apenas alternativas à Semana? Quais seriam os parâmetros capazes de aferir estágios ou níveis de modernidade?

Na visão do autor, certo ~~“espírito teleológico”~~ compartilhado por intelectuais paulistas interessados em impor nacionalmente seu modelo de brasilidade, de cultura e de arte moderna brasileiras fizeram com que outros modernismos fossem considerados menos modernos em relação ao modelo central.<sup>367</sup>

Assim, a principal relação causal da narrativa de Geraldo Leão confirma que a situação política periférica do Paraná interferiu nas escolhas poéticas de seus artistas-intelectuais. Estes, na visão do autor, apoiaram-se no simbolismo, manifestação literária considerada por muitos autores paranaenses como a responsável por colocar Curitiba no circuito nacional da produção literária moderna brasileira na virada do século, conforme ilustramos no capítulo 1.

Geraldo Leão descreve que o modernismo paranaense das primeiras décadas do século XX, de viés *art déco*, se baseou em elementos estilísticos modernos. Não ligados às ~~“ideologias voltadas às massas”~~, leia-se aos elementos defendidos por Mário de Andrade e sustentados pelo governo Vargas, mas sim, aos ~~“valores da ‘alta cultura’ do Império e Primeira República”~~<sup>368</sup> Por fim, comprova a existência de ~~“tintas modernas”~~<sup>369</sup> nas terras paranaenses desde os últimos anos do século XIX, citando um trecho da correspondência do escritor curitibano, Emiliano Pernetá para seu amigo carioca Duque Estrada:

[...] A pintura nos dará a nudez, o quadro extravagante, a música nos torcerá de jeito que mal se poderá ouvir, a poesia será a epilepsia; a escultura provocará desejos de morder, sangrando a gengiva.[...]”<sup>370</sup>

Finalmente, o historiador conclui que o aspecto específico da batalha moderna dos paranaenses naquele período era ~~“evitar a diluição numa imagem ‘nacional’ que não contemplasse a forma de relações sociais em que se baseava a sobrevivência de suas elites.”~~<sup>371</sup> Estas foram as preocupações que pautaram a atualização dos códigos estéticos e da representação simbólica promovida pelos modernistas do estado.

<sup>366</sup> CAMARGO, Op. Cit, 2014, p. 308

<sup>367</sup> Ibidem, p. 310

<sup>368</sup> Idem.

<sup>369</sup> Ibidem, p. 312

<sup>370</sup> Arte moderna: Ao Gonzaga Duque Estrada, Revista do Clube Curitibano, ano VI, n. 11, 15 jun. 1895, p. 7-8, Apud.CAMARGO., Op. Cit., 2014, p. 312

<sup>371</sup> CAMARGO, Op. Cit., 2014, p. 314



A cada vez que a reflexão sobre a modernidade retrocede na tentativa de pensar a temporalidade dos aspectos que pensamos modernos, ela (a reflexão) vem a encontrar todas as antinomias e contradições conceituais que envolvem o *moderno* enquanto qualidade.

Por fim, esperamos ter evidenciado nossa percepção de que muito mais do que inaugurada, instaurada ou consolidada neste ou naquele período, a modernidade no meio artístico-literário curitibano foi narrada. Relembremos as palavras de Frederic Jameson: —a modernidade não é um conceito, mas sim uma categoria narrativa.<sup>372</sup> Logo, construir historiograficamente uma narrativa sobre a arte ou sobre o que quer que seja, não significa simplesmente adquirir saber histórico a partir de rastros e vestígios. Pois, há sempre a escolha entre maneiras de saber, de agenciar e de dizer. Como alude Didi-Huberman, “[...] cada catálogo (cada narrativa) em particular resulta de uma opção - implícita ou não, consciente ou não, em todo caso ideológica - em relação a um tipo particular de categorias classificatórias.”<sup>373</sup> Ancorados nas reflexões desse autor, afirmamos ainda que a distribuição historiográfica dos objetos artísticos, sejam eles de natureza visual ou literária, envolve toda uma

—ifosofia”,- a saber, a maneira de entender-se sobre o que é uma autoria, a paternidade de uma —invenção”, a regularidade ou a maturidade de um —estilo” e tantas outras categorias que têm sua própria história, que foram inventadas, que nem sempre existiram. Portanto, é claramente a *ordem do discurso* que conduz, em história da arte todo o jogo da prática.<sup>374</sup>

Evidentemente, algumas similaridades entre as tramas analisadas podem ser traçadas, dentre elas a associação das mudanças nos conteúdos semânticos dos objetos artísticos (sejam eles literários ou plásticos) a uma espécie de —tomada de consciência” da potência social do objeto artístico por parte de artistas e intelectuais. Mas, afinal, qual dos enredos apresentados é mais —real” ou —verdadeiro”? A —realidade” é que produção de arte moderna em Curitiba começa com os —futuristas-modernistas” nos anos 1920, como entendeu Regina Iorio? Ou verdadeiras são as narrativas como a de Dulce Osinski que começa a identificar a presença de realizações artísticas modernas na segunda metade da década de 1940? Quem sabe não estariam mais próximos da realidade os agentes históricos que asseguram que a consolidação de um ideário moderno na cidade somente pode ser datada a partir do período posterior ao ano de 1950, como Artur Freitas? Afinal, por que se importar com o começo? Edward Said responderia:

<sup>372</sup> JAMESON. Op. Cit., p. 112

<sup>373</sup> DIDI-HUBERMAN. Op. Cit, p. 46-7

<sup>374</sup> Ibidem, p. 47 (grifo nosso)

[...] um começo pode ser considerado o ponto a partir do qual um autor se separa, numa determinada obra, de todas as demais; um começo estabelece imediatamente relações com obras já existentes, relações de continuidade ou de antagonismo ou uma mistura das duas.<sup>375</sup>

Tomando a simples e brilhante definição de Aristóteles sobre as partes de um ~~enredo~~ bem composto<sup>376</sup> podemos afirmar sem hesitação que todas as histórias aqui apresentadas cumprem satisfatoriamente seu objetivo: explicar uma dada realidade histórica social. Elas somente conseguem explicar, pois, como bem distingue Aristóteles, ~~há~~ muita diferença em dizer que tal acontecimento ocorre por causa de outro ou meramente depois de outro.<sup>377</sup> A ~~ficção~~ no sentido aristotélico pode ser definida então, justamente como o exercício de ~~co~~ordenação entre atos<sup>378</sup>, o estabelecimento de nexos causais para torná-los inteligíveis. Portanto, o ponto central do capítulo não foi determinar qual situação narrada sobre o "moderno" ou sobre a "renovação" no meio artístico-literário está mais próxima da realidade. A ~~realidade~~ é que todas são ficções. Visto que, ~~an~~tida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência.<sup>379</sup> Em outras palavras, a consciência sobre tal impossibilidade é fruto da mudança na percepção que os indivíduos têm da própria história. E é precisamente essa mudança o maior dos índices de ~~modernidade~~.

"A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares."<sup>380</sup> Assim, nosso próprio gesto ao exhibir a ficcionalização e destacar que o interior da máquina produtora de verdades históricas está vazio, é uma forma de recolocar em questão o lugar sempre errante das artes visuais e literárias entre as atividades humanas.

No próximo capítulo continuaremos a investigar sentidos atribuídos à arte moderna como índices do deslocamento histórico da própria percepção que os indivíduos têm acerca da produção da arte. E, se como disse Certeau, ~~em~~ história, tudo começa com o gesto de separar<sup>381</sup>, o critério usado na elaboração de nosso recorte investigativo se pautou na localização de documentos que expressassem certo "desassossego" por parte de *artistas-intelectuais* ao longo dos anos 40, sobretudo, no período posterior a Segunda Guerra Mundial. Na esteira de Marcos Napolitano, chamamos nossos personagens de *artistas-intelectuais* em

<sup>375</sup> SAID, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. Nova York: Columbia University Press, 1985, p. 3

<sup>376</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 384-322 a. C; edição bilingue; tradução e notas de Paulo Ribeiro, São Paulo: Editora 34, 2015, p. 91

<sup>377</sup> Ibidem, p. 105

<sup>378</sup> RANCIÈRE, Op. Cit., p. 54

<sup>379</sup> Ibidem.

<sup>380</sup> Ibidem., p. 17

razão da atitude crítica que estes mantinham em relação a sua arte e a de seus pares<sup>381</sup>. Como bem coloca o autor, esses agentes excediam a condição de donos de um ~~saber~~ fazer”, demonstrando *através de seus discursos* a crença na potência performativa da arte. A questão a ser colocada retornará de forma implícita ao problema do "regime estético das artes" divisado por Rancière. Mais do que atenção às "decisões de ruptura artísticas", nosso olhar buscará compreender "as maneiras de se viver em meio às palavras, imagens e mercadorias"<sup>382</sup> por meio dos discursos dessas personagens. Afinal, o que os produtores dos discursos sobre uma determinada realidade social (sejam eles históricos ou não) fazem é justamente pôr ~~em~~ causa a partilha já dada do sensível.”<sup>383</sup>.

---

<sup>381</sup> NAPOLITANO, Marcos. —~~Ar~~e e Política no Brasil: História e Historiografia” in. EGG;FREITAS;KAMINSKI (orgs.), *Arte e política no Brasil: modernidades*, 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.XV-XLVI p. XXII.

<sup>382</sup> Rancière, Op. Cit., p. 36-7

<sup>383</sup> Ibidem, p. 60

### CAPÍTULO 3 - SENTIDOS DO MODERNO: DEBATES SOBRE ARTE E LITERATURA NA CURITIBA DOS ANOS 40

O que é arte moderna eu não sei... Quer talvez dizer arte contemporânea? Porém eu conheço só uma forma de arte: arte verdadeiramente arte, arte manifestação superior de um povo, que mostra o grau de civilização a que atingiu.  
Guido Viaro (1971)<sup>384</sup>

Refletir historicamente sobre o que pode significar ser moderno corresponde a empreender uma jornada infinita cujo limite é reconhecer a forma pelas quais esses “seres da linguagem” empregam sentido às práticas e seus discursos. Tal jornada é parte indissociável das meditações sobre o presente. Um momento em que a expectativa na melhora do “sistema de vida”<sup>385</sup> por meio do progresso social parece estar desaparecendo em todos os continentes. Já somos mais que *modernos* e a modernidade falhou? Precisamos abandoná-la e nos tornar *pós-modernos*? Ou o problema foi que o projeto da modernidade nunca se concluiu, como preconizou Habermas<sup>386</sup>? A busca do significado da palavra *moderno* ainda é relevante, porque, como verificou o historiador Raymond Williams, as transformações nos *sentidos investidos nas palavras* “põe em evidência a mudança geral das maneiras características de pensar acerca da vida diária.”<sup>387</sup> Assim, o capítulo final da presente dissertação é produto do esforço de elaboração de uma *narrativa* própria sobre as questões que envolvem a busca pelo “moderno” no meio artístico curitibano durante a década de 1940. Acreditarmos que esse período é especialmente caro aos debates sobre a modernidade artística na cidade.

Dessa forma, em consonância com a reflexão teórica exposta no capítulo 2, parte-se do pressuposto de que é por meio daquela “partilha do sensível”, na qual estão incluídos todos os atos simbólicos - as artes, as ciências, as religiões, a história e a própria linguagem - que nos aproximamos das formas pelas quais indivíduos e tomam parte no *comum*. Discursos sobre a arte e a literatura são portanto intrínsecos aos lugares e tempos recortados pela partilha. Assim, acessar os anseios e expectativas de homens “de verdade” que acompanharam os debates sobre o “moderno” significa lidar com representações construídas sobre o real. Pois, os discursos que versam sobre atos simbólicos são em si mesmos formas de classificação,

<sup>384</sup> VIARO, G. entrevista concedida à Adalice Araújo, *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 out. 1971

<sup>385</sup> O termo aparece na obra WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade...* Op. Cit., 1969

<sup>386</sup> HABERMAS, J. “La modernidad: un proyecto inacabado” in. *Ensayos políticos* Barcelona: Ediciones Península. 1988

<sup>387</sup> WILLIAMS, Op. Cit, p. 15

divisão e delimitação mediante as quais os indivíduos apreendem o mundo. Tais representações não são, portanto, neutras ou desinteressadas, mas por sua natureza essencialmente *estética* condensam as tensões vivenciadas pelos homens, ao longo do tempo, em suas experiências históricas.<sup>388</sup>

Raymond Williams escreveu *Cultura e Sociedade* muitos anos antes de Jacques Rancière publicar suas reflexões sobre estética e política no livro *A partilha do sensível*. Contudo, no estudo sobre a modificação do sentido de palavras como "arte"<sup>389</sup> e "cultura"<sup>390</sup> desde 1780 até meados do século XX, o historiador Raymond Williams percebeu que o hábito de se utilizar a arte produzida em um período para medir a "qualidade" da sociedade que a produziu se alastrou no Reino Unido apenas após a Revolução Industrial.<sup>391</sup> Mesmo sem se utilizar da terminologia empregada por Rancière, o que o historiador da *New Left* inglesa pôs em questão foi justamente a transformação do regime representativo em regime estético. Rompimento verificável a partir do final do século XVIII. No novo regime estético, a obra não precisa tratar dos temas de sua comunidade para ter sua importância política.<sup>392</sup> É o que verifica Williams na análise que elabora sobre os poetas românticos ingleses de fins do século XVIII. Numa época crítica em que modos de vida imemoriais passaram a ser substituídos por novas formatações, novas formas de *visibilidade* surgiram. A ideia de arte passou, então, a

<sup>388</sup> CHARTIER, R. "O mundo como representação". *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, RS: EdUFRGS, 2003, p. 61-79.

<sup>389</sup> De seu sentido original de atributo humano, uma 'habilidade', a palavra envolveu, no período que estamos focalizando (passagem do século XVIII para o XIX), para indicar uma instituição, um conjunto definido de atividades de certa espécie [...]. *Artista* assim como *artesão*, significava pessoa habilidosa; mas *artista* passou a referir-se, [...], apenas a essas habilidades especiais. [...] tal como demonstra o uso da palavra com esse novo sentido na década de 1840. In.: Ibidem, p. 17-8.

<sup>390</sup> No caso específico da palavra "cultura", o autor resume três significados principais que se sucederam: O primeiro liga-se diretamente ao sentido de desenvolvimento intelectual (e consequentemente, estético e espiritual). É, portanto, um substantivo abstrato e independente, cujo uso se alastrou a partir do século XVIII. O segundo sentido encontrado por Williams diz respeito a um modo particular de vida – cultura mongol, yanke, pernambucana, renascentista, etc. O autor nos conta que tal uso se propaga a partir do pensamento de Herder e Klemm, podendo, inclusive, vir a significar uma mudança histórica num determinado modo de vida – "a cultura setecentista francesa é tão diferente da cultura atual", por exemplo. Finalmente, o terceiro sentido (um desdobramento do primeiro) que denomina um tipo específico de desenvolvimento intelectual de viés particularmente artístico: artes visuais, música, literatura, cinema e teatro. Sobre o último sentido, Williams esclarece: "[...] é difícil datá-lo com precisão porque [...] aplicou-se e transferiu-se a ideia de um processo geral de desenvolvimento intelectual [...] às obras e às práticas que o representam e o sustentam." WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 121

<sup>391</sup> Vale lembrar que essa premissa remonta ao contexto renascentista/humanista, quando as manifestações artísticas medievais foram consideradas inferiores junto com a própria sociedade, nomeada pelo amplo período, "Idade Média", em relação a "grandiosidade" do passado greco-romano e do período "Clássico".

<sup>392</sup> Cf. RANCIÈRE, J. *Esthétique, inesthétique, anti-esthétique*. In: RAMOND, Charles (org.). Alain Badiou: *penser le multiple – actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 octobre 1999*. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 477-496; Políticas da Escrita. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996

corporificar —ertos valores, capacidades e poderes humanos, que se sentia estarem sendo ameaçados ou mesmo destruídos pelo *desenvolvimento* da sociedade.”<sup>393</sup>

O historiador inglês percebeu que embora artistas, escritores, críticos e teóricos atuantes entre o fim do século XVIII e início do XIX, tenham sido lidos por toda uma historiografia como indiferentes ao "materialismo dos assuntos relativos à política"<sup>394</sup>, na verdade, ao dedicar atenção às questões relativas à "beleza natural" ou aos "sentimentos pessoais", os jovens ingleses<sup>395</sup>, mesmo os "românticos" produziram uma ampla crítica das transformações pelas quais a sociedade passava.

Portanto, toda reflexão que se seguirá parte da visão de que a própria tradição da crítica de arte/literatura em um determinado período como crítica à sociedade que a circunscreve é "moderna". Faz parte da "modernidade", - conforme Williams percebe e historiciza. Todavia, não devemos aqui abandonar a compreensão de "modernidade" proposta por Frederic Jameson. Isto é, a partir do tipo particular de efeito retórico que a própria palavra transporta. Retomando o pensamento desse autor, tem-se como primeiro elemento "moderno", ou seja, aquele elemento capaz de assinalar a modernidade, justamente o debate sobre ela - a —modernidade, enquanto tropo, é em si mesma um sinal da modernidade em si”, afirma Jameson. É o que Shorske também percebe em seu estudo sobre a Viena de fins do século XIX. —Nos últimos cem anos, [...], o 'moderno' serve-nos para diferenciar nossas vidas e nossos tempos de tudo o que o precedeu, de toda história enquanto tal.”<sup>396</sup> Ou seja, —o próprio conceito (modernidade) é moderno e dramatiza suas próprias pretensões”<sup>397</sup>. Em outras palavras, a variabilidade semântica da ideia de modernidade (e, por conseguinte, de moderno) permite que o próprio produtor de um discurso sobre o passado possa sempre se identificar como mais moderno e mais distante de seus predecessores. Dependendo do que se reivindica por *moderno*, "novas narrativas e novos pontos de partida são gerados a partir dos limites e dos pontos de partidas de situações anteriores"<sup>398</sup>. O que está em ação aqui é a eterna dialética da ruptura/período.

<sup>393</sup> WILLIAMS. Op. Cit, 1969, p. 59.

<sup>394</sup> Ibidem, p. 53

<sup>395</sup> Na entrada da obra *Cultura e Sociedade*, Williams organiza um quadro onde constam o nome e o ano em que cada poeta/escritor/artista inglês por ele estudado estavam com 25 anos de idade. Exemplificando: William Blake viveu seus 25 anos em 1782; William Wordsworth em 1795; o teórico John Ruskin em 1844 e George Orwell em 1928. In.: WILLIAMS, Ibidem., p. 13

<sup>396</sup> SHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: Política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 13.

<sup>397</sup> JAMESON, Op. Cit, p. 46

<sup>398</sup> Ibidem, p. 36

A partir de tal hipótese, assim como Williams se interessou por estudar um período em que grandes transformações atravessaram uma sociedade, no caso a britânica de fins do século XVIII, a proposta narrativa mobilizada nesse capítulo também tem como justificativa o interesse particular na relação entre o "sistema de vida" de um período singularmente intenso e "os juízos estéticos, morais e sociais"<sup>399</sup>. O protagonismo nessa seção será dos textos de viés crítico, teórico e literário publicados nos periódicos curitibanos exclusivamente na década de 1940, por agentes culturais envolvidos com a arte e sua crítica, ou seja, os *artistas-intelectuais* da cidade. A intensidade ou mesmo a dramaticidade característica desse decênio se torna clara quando evocamos os principais eventos e transformações que atingiram tanto o contexto local curitibano como o âmbito nacional e global. Conforme exposto no capítulo 1, os anos 40 do século XX assistiram à intensificação da transformação da paisagem urbana em Curitiba; o fortalecimento da máquina administrativa, o aumento das políticas educacionais e do número de alfabetizados; a criação de intuições artísticas como o S.P.B.A e a EMBAP e o crescimento econômico do Paraná. O mesmo recorte temporal compreende também a crise política que culmina no fim do governo autoritário do Estado Novo e a saída de Manoel Ribas, depois de 13 anos no comando do estado. E, por fim, os traumas deixados pela 2ª Guerra Mundial, como as mortes de soldados oriundos de diversas partes do mundo (inclusive de Curitiba), o primeiro testemunho global do uso da ciência com objetivos exclusivamente destrutivos, com o lançamento das bombas de destruição em massa em Nagasaki e Hiroshima e o subsequente estabelecimento de uma nova configuração geopolítica do mundo, polarizado entre EUA e URSS. Conjunções estas, de proporções inéditas e inquietantes que atingiram a todos os setores da sociedade (ainda que de formas distintas).

Ademais, como se têm exposto até aqui, é ainda nesta década em que se produz um documento de valor ímpar no que se refere às questões que movimentam a presente dissertação, a revista *Joaquim*. Mesmo que o presente estudo não se dedique apenas à "Revista mensal de arte"<sup>400</sup>, uma vez que pequenos excertos de críticas publicadas em outros periódicos eventualmente serão citados, *Joaquim* figura como um rico e acessível <sup>401</sup> repositório de críticas e textos literários. Por meio dos textos contidos na revista é possível se

<sup>399</sup> WILLIAMS, Op. Cit., 1969, p.145

<sup>400</sup> A partir do segundo número da revista, este subtítulo é adicionado no cabeçalho que apresenta a direção, o secretário e o proprietário e o gerente.

<sup>401</sup> O fácil acesso aos fac-símiles de todos os números da revista *Joaquim* é um dos fatores que contribuem para o elevado número de trabalhos acadêmicos baseados nesse periódico em detrimento de outras revistas curitibanas veiculadas no período, tais como *O Livro* (1939), *A Palavra* (1939), *Tingui* (1940-43), *A ideia* (1943), *A Ilustração* (1939-45) ou mesmo *Guaira* (1949)

aproximar de várias questões associadas às leituras da "modernidade" e seus dilemas no período. Assim como outros periódicos culturais de caráter independente, a postura crítica da revista *Joaquim*, desvinculada de qualquer instituição oficial, fornece um amplitude de discussões teóricas e questões sociais que dificilmente encontrariam espaço nos jornais populares publicados naquele contexto.

Delinear uma "estrutura de sentidos"<sup>402</sup> a partir das mudanças no uso do termo "moderno" e seus derivados pelos artistas-intelectuais atuantes em Curitiba na década em questão é pensar em um "sistema de referências para examinar modificações mais amplas na vida e no pensamento a que, evidentemente, correspondem as alterações de linguagem."<sup>403</sup> Distinguir o sentido que depende de uma continuidade literal, de uma sucessão cronológica: um objeto/obra/texto mais moderno que outro, mais "novo" que outro, pode não ser uma tarefa difícil. Mas, quando se vai além da referência cronológica, reconhecer os sentidos amplos e ativos da palavra no contexto em questão não é uma empreitada simples. Isto porque, como afirmou Roger Chartier, —atenção entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e os constrangimentos, as normas, as convenções que limitam — mais ou menos fortemente, dependendo de sua posição nas relações de dominação"<sup>404</sup> é o que lhes determina o possível a se pensar, enunciar e fazer.

Portanto, por meio das reflexões teóricas aqui esboçadas, destacamos que seria pouco proveitoso analisar os conteúdos sobre o *moderno* nos discursos no meio artístico-literário curitibano apenas pela *dimensão narrativa e teleológica* do termo, comum no campo teórico da arte. A ideia de arte "moderna", aqui, não será considerada a partir da suposta "evolução" da técnica transcorrida ou como "superação" de estilos e etc. Da mesma forma, até poderíamos optar por uma saída elementar e sistematizar os termos *modernidade*, *modernização*, *moderno* e *modernismo*, colocando a modernidade como a nova situação histórica, a modernização como o processo que conduz à tal situação, o moderno como o adjetivo que descreve aquele ou aquilo que já faz parte desta situação e o modernismo como a relação estética, filosófica e ideológica entre o agente histórico, a nova situação e o processo condutor. Entretanto, esse sistema não se sustenta sozinho, uma vez que, como se procurou

<sup>402</sup> O termo é inspirado na proposta de Raymond Williams, o qual propõe uma "estrutura de significados", Op. Cit., 1969, p. 19. Contudo, acreditamos que a substituição da palavra significado por sentido confere um caráter mais fluído e não perene aos possíveis sentidos de moderno que serão discutidos.

<sup>403</sup> Ibidem, p. 15

<sup>404</sup> CHARTIER, Roger. *A História hoje: dúvidas, desafios, propostas*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro 7(13). 1994. INSS: 0103-2186, p. 6



destacar, tanto o termo base, *modernidade*, assim como seus derivados, desfrutam de certa autossuficiência.<sup>405</sup>

Logo, a busca pela historicidade semântica dos sentidos do "moderno" no recorte proposto se dará por meio da investigação de dois *topoi* característicos às reflexões sobre a modernidade em geral, mas que ao nosso ver, recebem atenção especial no meio artístico-literário curitibano durante o decênio de 1940. As fontes analisadas são manifestações escritas e individuais, uma vez que, de acordo com Williams — não se pode, talvez, realmente avaliar uma ideia, pesá-la e compreendê-la senão numa determinada mente e em uma particular situação. "<sup>406</sup> Os sentidos do "moderno", sob tal prisma, tangenciam a própria posição dos artistas-intelectuais como críticos de sua sociedade.

O primeiro *topos* engloba fontes documentais integralmente retiradas da revista *Joaquim*. Essas fontes versam sobre experiências e crises relacionadas à vida "moderna" de distintas maneiras e linguagens. A análise de algumas críticas, depoimentos e textos literários permite entrever quais eram os incômodos e anseios contemporâneos aos artista-intelectuais que compartilhavam um lugar comum: eram parte da *geração* de "cruzados sem cruz"<sup>407</sup>, isto é, uma geração sem um ideal pelo qual lutar.

O segundo *topos* abrange os embates sobre as possibilidades e impossibilidades de uma modernidade artística sem a completude da modernização socioeconômica. Como bem sabemos, a presença desse tipo de discussão não é exclusiva ao meio curitibano no recorte temporal proposto, mas investigar sentidos do moderno na esteira de significação do paradigma *periferia-centro* em correspondência semântica com o par *atraso-progresso* de forma circunscrita possibilita apreender características e valores particulares a uma comunidade de indivíduos que buscam delimitar seus próprios lugares em meio às redes de circuitos culturais. Nos anos 40 do século XX, enquanto alguns escreviam sobre as virtudes e qualidades das obras artísticas (literárias e visuais) produzidas em Curitiba, outros expressam dificuldades e insatisfações que a vida na "província", na terra dos "pinhões", impunha aqueles que ansiavam por uma arte verdadeiramente "moderna".

---

<sup>405</sup> JAMESON, Op. Cit. p. 117-8

<sup>406</sup> WILLIAMS, Op. Cit, 1969, p. 59

<sup>407</sup> São os termos escolhidos pelos editores da revista *Joaquim* para explicar a relevância e atualidade do conto de Arthur Koestler, "O último julgamento", traduzido e publicado na primeira página na revista de n.º 11 em junho de 1947.

### 3.1 A GERAÇÃO DE "CRUZADOS SEM CRUZ"

Durante os dois anos de existência da *Joaquim* a coluna intitulada "depoimento" apresentou uma série de entrevistas com artistas e escritores de atuação nacional e local.<sup>408</sup> Com poucas variações, as perguntas giravam em torno dos principais nomes da *geração* que vinham se destacando na prosa e na poesia, sobre o papel da *nova* crítica como influenciadora, o lugar do artista na sociedade, os mestres da *geração* a serem seguidos. Outra pergunta que esteve sempre presente foi: "Quais as tendências da *nova geração*?" Nessas entrevistas, *geração*, *moços* e *novos* são termos inseparáveis dos debates sobre a "modernidade artística" que frutificavam então, (e como destacamos no capítulo anterior, mesmo em períodos que excedem os anos 40). Para artistas, escritores e críticos como Poty Lazzarotto, Dalton Trevisan – de forma mais radical –, Wilson Martins, Temístocles Linhares, José Paulo Paes, Guido Viaro, entre outros, a "necessária" chegada do "moderno" nas artes e na literatura do Paraná e de sua capital só poderia ser promovida por uma *geração* de *novos*, de *moços*.

Embora na visão desses artistas-intelectuais tal missão estivesse nas mãos dos "moços", dos "novos", não parece que ser "moço" fosse uma qualidade relacionada com a idade. De fato, Trevisan, o proprietário, e grande parte dos colaboradores da revista estavam na faixa entre quinze e vinte e poucos anos no período entre 1940 e 1949. Mas, outros artistas-intelectuais, como Guido Viaro, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade, Temístocles Linhares e Erasmo Pilotto, cujos pronunciamentos eram frequentes nas páginas de *Joaquim*, estavam chegando ou tinham ultrapassado a margem dos quarenta anos no período estudado. Além disso, muitos dos autores que eram publicados ou mencionados como ícones da "geração" já haviam falecido no século XIX, como Paul Verlaine.

Wilhelm Dilthey afirmou que uma geração "é constituída por um ciclo restrito de indivíduos que estão ligados a um *todo homogêneo* por sua dependência dos *mesmos grandes eventos e transformações* que aparecem em sua época de máxima receptividade, apesar da variedade de outros fatores."<sup>409</sup> Sobre o mesmo tema, Jean-François Sirinelli destaca o aspecto de *autoproclamação* contido na palavra "geração", o que afere certa *elasticidade e*

<sup>408</sup> Participaram desta seção: Raimundo Sousa Dantas (n.º11), Ney Guimarães (n.º 11), Francisco Pereira da Silva (n.º 11), Ledo Ivo (n.º 12), Harry Laus (n.º 13), Armando Lins (n.º 13), Bernardo Gersen (n.º 17), Temístocles Linhares (n.º 17), Afonso Félix de Sousa (n.º 19), Oscar Sabino Jr (n.º 20), Adalmir da Cunha Miranda (n.º 21) e o já consagrado Murilo Mendes (n.º 15).

<sup>409</sup> DILTHEY, Wilhelm. *Apud*: SHORSKE, Carl. E. *Pensando com a história – Indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.p. 177.

*variabilidade* ao padrão de medida de tempo segundo contextos sociais específicos.<sup>410</sup> Com efeito, para ambos os autores o complexo significado de uma geração para seus membros depende diretamente do compartilhamento da *experiência* vivida. Jean-Luc Nancy completa a reflexão sobre a maleabilidade do termo afirmando:

As gerações não se sucedem sempre como nas narrações bíblicas e não se resumem sempre à fórmula: —X gera Y que gera Z—. Elas não são sempre simples engendramentos, elas nem sempre são, portanto, gerações. Como em toda genética, aliás, produzem-se mutações, saltos, recombinações. É o que chamamos de história: o que faz evento, perturbação, síncope na sucessão das gerações.<sup>411</sup>

Assim, buscando apreender quais eram essas experiências e as formas pelas quais os artistas-intelectuais as partilhavam, as percebiam e se proclamavam parte de uma única geração, a geração dos "novos", avaliamos o que estava em jogo desde o gesto inicial do primeiro número de *Joaquim*. "Manifesto para não ser lido"<sup>412</sup> ocupou a primeira página do primeiro número da Revista. Esse Manifesto, que de fato era um conjunto de citações de filósofos, críticos e escritores como André Gide, John Dewey, Vladimir Maiakovski, Paul Verlaine e Otto Maria Carpeaux, não teve nenhuma reivindicação de autoria e tampouco trazia informações acerca das obras originais e dos textos de onde as citações haviam sido retiradas. Por certo, o silêncio sobre seu produtor ou produtores, assim como a escolha pelo nome "Manifesto", tem relação com a função máxima desse tipo de gesto: ser coletivo e expressar a ideia de um grupo/movimento. Quanto à parte "para não ser lido", talvez a frase de Rainer Maria Rilke que abre o Manifesto - "Os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso"<sup>413</sup> - queira simbolizar que ele não era para ser lido, mas para ser experienciado.

O crítico paulista Sérgio Milliet foi o único autor brasileiro escolhido para figurar no Manifesto. Nos dois primeiros parágrafos do trecho citado em *Joaquim*, reproduzido do texto "A marginalidade da pintura moderna"<sup>414</sup>, Milliet afirma:

...tôda a época moderna, desde o Renascimento, revela-se um período de decadência da cultura cristã e de transição para uma nova cultura, mal perceptível ainda em suas linhas gerais [...].

<sup>410</sup> SIRINELLI, Jean-François. "A geração". In: AMADO, J; FERREIRA, M. (org.). *Usos & Abusos da Historia Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundacao Getulio Vargas, 1996.p. 133-139

<sup>411</sup> NANCY, Jean-Luc. "Gerações, civilizações" In. *Vacarme*, n. 47, 2009. Disponível em <<http://www.vacarme.org/article1761.html>> trad. HONESKO, Vinicius. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com.br/2011/04/geracoes-civilizacoes.html>> acesso em 4 dez. 2017

<sup>412</sup> "Manifesto para não ser lido", *Joaquim*, n., Curitiba, abr. 1946, p. 3

<sup>413</sup> RILKE, R. In. "Manifesto para não ser lido", *Joaquim*, n., Curitiba, abr. 1946, p. 3

<sup>414</sup> MILLIET, Sérgio. "A marginalidade da pintura." In: *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Livraria do Globo: 1944, p. 101-155.

... Estamos em cheio no período de aculturação, de desintegração cultural. Que se perdeu nesse contato entre civilização cristã moribunda e a cultura em gestação que não sabemos ainda exatamente como será? Perdemos as regras da vida, a moral, a confiança em nós, a certeza da eficiência de nossas soluções. Que veio substituir tudo isso? A consciência da contradição entre a nossa moral e a realidade do mundo, a evidência da hipocrisia da regra do jogo, o ceticismo e o cinismo. A margem das duas culturas, observando o panorama da confusão, percebendo-o, mas ao mesmo tempo incapazes de alterar a marcha terrível do processo desintegrador e integrador, os homens marginais se desligam dia a dia mais de sua sociedade.<sup>415</sup>

### 3.1.1 A expropriação da experiência ou "um sentido de abismos"

Tentar compreender a natureza desse inalterável "processo desintegrador e integrador" sobre qual Milliet se refere demanda uma longa meditação sobre os elementos relacionais da "decadência" que assola toda a época "moderna". Nesse sentido, poucos pensadores se dedicaram a tal tarefa mais do que o alemão Walter Benjamin. Nas anotações que compõem o volume *Passagens* e nos ensaios sobre Baudelaire, este autor empreendeu uma verdadeira *arqueologia da modernidade*<sup>416</sup>. E, dando continuidade ao pensamento benjaminiano, o filósofo italiano, Giorgio Agamben terminou por desenhar uma espécie de diagnóstico geral sobre o problema do "moderno".

Assim como em Benjamin, Agamben atesta que o próprio sentido de historicidade humano, isto é, a forma como os indivíduos experimentam sua relação com o tempo se deteriorou. Traçando um paralelo com as palavras de Milliet, isso corresponde à perda do contato entre o que o autor chama "civilização cristã moribunda e a cultura em gestação", a cultura financeira e produtivista, "em gestação que *não sabemos ainda* exatamente como será".

Na filosofia de Agamben, tal incerteza perante o futuro e a simultânea separação em relação ao passado produzem um "mal estar" (também estudado, por outra perspectiva, por Sigmund Freud<sup>417</sup>). Para o autor, essa perda da *historicidade própria ao homem* teve como matriz a *cisão* entre *Chronos*, termo que designa a *—duração objetiva, uma quantidade mensurável e contínua do tempo—* e *Aion*, *—força viva que dura—*, algo como *—essência temporalizante do vivente—*<sup>418</sup>. Cisão esta cujo princípio coincide com a racionalização

<sup>415</sup> "Manifesto para não ser lido", *Joaquim*, n., Curitiba, abr. 1946, p. 3

<sup>416</sup> Este termo aparece em GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 55

<sup>417</sup> Cf. FREUD, Sigmund (1930 [1929]) *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>418</sup> AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. P. 89

iluminista e cuja aceleração ocorre com a estruturação industrial-capitalista da sociedade. Agamben alude que tal processo provocou uma extrema *espacialização* do tempo humano. A dimensão do *presente* coincidindo com pontos "em fuga" numa reta linear. Dividido entre o trabalho produtivo, o consumo, a convivência familiar (burguesa) e o sono – o presente humano apresenta a forma de uma –alternância calendárica do tempo festivo." <sup>419</sup> Os efeitos desta configuração foram de larga escala: homens e mulheres expropriados de um direito efetivo à história, despojados de seu *Aion*, desprovidos da dimensão maior de sua própria continuidade e comunidade. Nesse sentido, a trama conceitual agambeniana permite divisar como a *expropriação da experiência* histórica, que caracteriza o cenário de todo o século XX, se capilarizou por todas as esferas da vida, indo muito além do sistema produtivo (como previu Marx) e acarretou num novo tipo de miséria que não tem mais relação com epidemias, pestes, más colheitas e fome. A nova miséria surge "com esse monstruoso desenvolvimento da técnica" que se "sobrepõe ao homem", pondera Benjamin<sup>420</sup>. A técnica está, por todo o lado, no centro de uma sociedade que começa a sofrer uma transformação radical nas formas de produção e, por conseguinte, nas formas de sociabilidade da vida cotidiana. Para compreender esse imbricado processo, voltemos a considerar alguns dados apresentado no primeiro capítulo desta dissertação sobre Curitiba nas quatro primeiras décadas do século XX: a cidade se adensa, vai perdendo seu aspecto rural, ganha avenidas, faculdade, iluminação, rede elétrica, rios canalizados, indústrias se instalam, tipografias, linhas telefônicas, um plano diretor. De forma geral, as pessoas estudam mais, aprendem ler, organizam saraus, "serões" de arte. O mercado editorial vai crescendo, a editora local criada 1939 disponibiliza coleções de cordel, poesias e romances nacionais e internacionais, traduções de clássicos sobre o pensamento socialista em pleno Estado Novo. Chegam os automóveis, o Salão de Arte, a Academia de Belas Artes. O setor de serviços se expande como se verifica por meio das propagandas que inundavam as páginas da Revista.

Todo esse cenário de movimento e transformação fornece subsídios para entender melhor a sensação do mal "moderno". Talvez a "consciência da contradição entre a nossa moral e a realidade do mundo, a evidência da hipocrisia da regra do jogo, o ceticismo e o cinismo"<sup>421</sup> a que se refere Milliet demonstre o descompasso entre as mudanças materiais e o valores morais e costumes sociais. Aquela miséria, a partir do "monstruoso desenvolvimento

<sup>419</sup> Em a festa, a celebração é o próprio capitalismo como prenunciava Benjamin.

<sup>420</sup> BENJAMIN, Walter. –Experiência e pobreza” (1933). in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115

<sup>421</sup> MILLIET, in. *Manifesto...* Op. Cit.

da técnica" da qual fala Benjamin, e a decorrente angustia por não poder interromper "a marcha terrível do processo desintegrador e integrador que desliga dia a dia mais os homens de sua sociedade", divisada por Milliet, estão presentes de várias formas nas fontes documentais examinadas. Constituem, portanto, parte da sensibilidade de *moços* como Temístocles Linhares, para quem Kafka é

o que está mais próximo de nós, pois nele havia bem vivo esse *sentido de abismos* que acossa o homem atual que comporta todas as suas angustias, todas as suas ânsias de luz, ao passo que em Proust e em Joyce a curva interior que se observa gira em torno de um homem e de um tempo que já passaram.<sup>422</sup>

Linhares se sente parte da mesma *geração* de Kafka. São contemporâneos na visão do primeiro. E o são porque o intelectual paranaense se coloca em relação direta com os "heróis trágicos" kafkianos "[...] das aventuras contrárias a qualquer função ordenadora da razão humana."<sup>423</sup> Kafka, é parte da *geração de moços*, pois compartilha a *experiência da perda* das "regras da vida, da moral", "da confiança em nós", na "certeza da eficiência de nossas soluções,"<sup>424</sup>. Sofre, portanto, da *expropriação da experiência histórica* diagnosticada por Benjamin e Agamben. Uma expropriação que não acaba com a *experiência*, mas a desloca para fora do *Aion*, para fora do tempo humano, para fora "daquele logos no qual um fragmento de Heráclito identifica o Comum."<sup>425</sup>

Este "comum" é justamente aquilo que Williams percebe como o último bastião a ser defendido contra a devastação "moderna" na crítica política de seus românticos, a arte criadora. De acordo com o autor, a partir, sobretudo do século XIX, o poetas românticos, como Wordsworth, falam em ~~fê~~ aos assuntos da musa solitária<sup>426</sup>. Tal "fê", para Williams, fazia parte do esforço para reabilitar o comum (no sentido do todos). Esforço agudamente necessário no ~~p~~eríodo em que a sociedade de tipo novo tendia a encarar o homem simplesmente como instrumento especializado de produção.<sup>427</sup> O posicionamento crítico dos artistas e escritores românticos se manifestava "por estarem convencidos de que os princípios que regiam a sociedade nova eram fortemente hostis aos necessários princípios da arte"<sup>428</sup>

<sup>422</sup> LINHARES, T. "Presença de Kafka", *Joaquim*, Curitiba: ago. 1947, p. 13 (grifo nosso)

<sup>423</sup> Idem.

<sup>424</sup> MILLIET, "Manifesto..." Op. Cit., 1946

<sup>425</sup> AGAMBEN, *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 79

<sup>426</sup> WILLIAMS, Op. Cit, 1969, p. 62

<sup>427</sup> Ibidem.

<sup>428</sup> Ibidem.

### 3.1.2 Luta surda

As duas guerras mundiais parecem ter catalisado ainda mais a sensação de perda do comum. Ao menos é o que se verifica na resposta do escritor sergipano Raimundo Souza Dantas<sup>429</sup> ao ser questionado sobre "as tendências da nova geração" em entrevista para *Joaquim*. O jovem se diz um órfão cuja única herança recebida foi um "cabedal de sofrimento e miséria"<sup>430</sup> e continua:

Há uma luta surda entre nós, que se estende desde as questões ideológicas até as artísticas. [...] Não constituímos propriamente uma geração de moços. Entramos para vida pública cedo, mergulhando na política, nas artes, levados à guerra. Amadurecemos antes da estação. [...] Enfim, somos como aquelas *crianças que não tiveram infância*, entrando abruptamente em contato com uma realidade que as marcou para toda vida.<sup>431</sup>

Dessa forma, nas palavras de Dantas, não pode haver "propriamente mocidade", pois sua geração, expropriada pelo desalento da guerra, perdeu a infância, a ingenuidade, o otimismo. Não haveria, assim, para Dantas, "tendências" a serem seguidas. Os "filhos da Segunda Guerra" não foram "poupados pelos acontecimentos" e aprenderam na "própria carne" que eram "parte íntimas deles"<sup>432</sup>, escreveu Trevisan em 1947, mesmo ano da entrevista com Dantas. Os moços sem infância da *Joaquim* compartilhavam as mesmas mazelas que os "moços de Paris ou Moscou", os mesmos "problemas estéticos e vitais", afirmou Trevisan.<sup>433</sup>

Já Benjamin, 14 anos antes dos pronunciamentos aqui reproduzidos, apontava para a ausência de um passado, de uma história a ser continuada depois das "experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras."<sup>434</sup> O lugar que havia restado após o fim das guerras para a geração dos sem infância se situava entre a ausência de uma história com a qual se pudesse aprender e a prospecção inviável de

<sup>429</sup> Nascido em fevereiro de 1923, Raimundo de Souza Dantas foi um escritor sergipano de origem humilde que se mudou para o Rio de Janeiro em 1941. Escreveu para vários periódicos cariocas e com apenas 21 anos publicou seu primeiro romance, *Sete Palmas de Terra*. Estabeleceu uma rede de contatos na capital federal, entre os quais Graciliano Ramos. Já em 1961 foi nomeado oficial de gabinete do governo de Jânio Quadros e na mesma década, entrou para história como o primeiro embaixador negro do Brasil. Cf. SILVA, Marina Luiza Horta. *A imagem improvável do escritor: Raymundo de Souza Dantas*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

<sup>430</sup> DANTAS, Raimundo de Souza. "Há uma luta surda entre nós" *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 11 (grifo nosso)

<sup>431</sup> Ibidem.

<sup>432</sup> TREVISAN, — "Geração dos vinte anos na ilha", *Joaquim*, n. 9, Curitiba, mar. 1947, p. 3.

<sup>433</sup> TREVISAN, — "Geração dos vinte anos na ilha", *Joaquim*, n. 9, Curitiba, mar. 1947, p. 3.

<sup>434</sup> BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza" (1933), Op. Cit., 1994, p. 115.

um mundo melhor para todos<sup>435</sup>. Precocemente "mergulhados na política e nas artes"<sup>436</sup>, esses *moços* emergiram tomados por um individualismo que pode ser percebido na fala de Dantas: "A *causa era uma só*, porém, os moços terminada a guerra, tanto os que estiveram no "front" como os que ficaram na retaguarda, *se dividiram, querendo cada qual impor sua liberdade* [...]"<sup>437</sup>

Assim, conforme observa Walter Benjamin, a característica dessa geração é uma "desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século."<sup>438</sup> A fidelidade ao atual e o mérito ao *novo* são tônicas amalgamadas em muitas críticas, entrevistas e textos literários da *Joaquim*. No conto intitulado "Canto da Sereia", publicado na metade de 1946, um jovem luta mentalmente contra um destino medíocre visualizado nas imagens entre os compromissos dos velhos, a família e com o trabalho:

A mãe, que sempre tem uma frase de incompreensão a todos os seus atos, se o adivinhasse pensar em tais coisas, diria que é uma tentação do diabo, porque Serafim, absolutamente não podia sonhar. Logo mais agora, que está noivo e tem outros deveres. [...]

- *Morte aos velhos!*

[...] Um velho é uma peça de museu – o fato consumado. Para um jovem não há fato consumado aliás, tudo está para fazer. – e será feito por ele, se Deus quiser... Se Deus quiser? Bofe, os homens fortes, como Serafim, não precisam de Deus [...].

Serafim [...] sente ganas de afogar o *velho, que toma o lugar de um moço* e não o deixa fugir para o mar. [...].

E com lágrimas nos olhos que nosso herói odeia as correntes que lhe tolhem o voo: piedade filiam, amor á pátria, temor a Deus, condição social. Ele quer fugir para o mar... Mas este bonde não chega nunca e lhe furta meia hora de sua vida – o tempo que é o seu único tesouro.<sup>439</sup>

Serafim, personagem de Dalton Trevisan, tem 20 anos e "sente em si a promessa de um general", no entanto, "não tem guerra nenhuma para ganhar". Longe daquela época em que "o tempo não contava"<sup>440</sup>, Serafim quer matar o velho, pois só o tempo lhe importa, porque dele foge. O tempo desaparece rápido, quando vivido apenas como *Chronos* - duração objetiva, uma quantidade mensurável e contínua do tempo."<sup>441</sup> Este "tempo como único tesouro" é também o assunto do trecho da obra *Journal*, de André Gide escolhida para

<sup>435</sup> Basta lembrar da semelhança desse pensamento com a citação de Milliet: "Perdemos as regras da vida, a moral, a confiança em nós, a certeza da eficiência de nossas soluções. Que veio substituir tudo isso? A consciência da contradição entre a nossa moral e a realidade do mundo, a evidência da hipocrisia da regra do jogo, o ceticismo e o cinismo"

<sup>436</sup> DANTAS, Raimundo de Souza. "Há uma luta surda entre nós" Op. Cit., 1947, p. 11 (grifo nosso)

<sup>437</sup> Ibidem. (grifo nosso)

<sup>438</sup> BENJAMIN, -"Experiência e pobreza" (1933), Op. Cit., 1994, p.116

<sup>439</sup> TREVISAN, D. "Canto da sereia", *Joaquim* n. 3, Curitiba, jun. 1946, p. 12-14

<sup>440</sup> Como Benjamin se refere à época em que o homem "imitava a paciência do tempo" através das "iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; placas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas". Ibidem., p.118.

<sup>441</sup> AGAMBEN, G. *Infância e História...* Op. Cit., 2005, p. 89



ocupar páginas do décimo sexto número da *Joaquim*.<sup>442</sup> Aos 26 anos de idade, meio século antes de Trevisan publicar seus contos em *Joaquim*, Gide já apontava:

Três quartos da vida se passam em preparar a felicidade; mas é preciso não acreditar que por isso o último quarto se passe em gozá-la. Acostumamo-nos com hábitos destas espécies de preparações e quando acabamos de preparar para nós preparamos para os outros; de sorte o momento propício é sempre dilato além da morte.<sup>443</sup>

Como no "Canto da Sereia", o trecho de Gide engendra três críticas específicas contra a forma burguesa da vida moderna – o "preparo da felicidade" por meio do *trabalho* capaz de prover riquezas que antes de serem gozadas serão postas a serviço da *família*, da esposa, dos filhos – pois, "quando acabamos de preparar para nós, preparamos para os outros". Gide exprime a sensação de mover-se numa vida com o "sentido de abismos" tal como escreveu Linhares.<sup>444</sup> O momento propício é dilatado para além da morte, ou seja, a vida ancora-se num conforto *religioso*. Dimensão esta também lamentada por Trevisan por meio do destino de seu personagem: "tudo está para fazer. – e será feito por ele, se Deus quiser... Se Deus quiser? Bofe, os homens fortes, como Serafim, não precisam de Deus."<sup>445</sup>

A hipótese teórica que vai ao encontro da crítica contra os "velhos" é de que a própria arte "moderna", assim como a ciência "moderna", nasça precisamente ~~de~~ uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida."<sup>446</sup> Antes, produtora inequívoca de autoridade, a experiência, sob o signo do *moderno*, não pode mais querer ser aceita como título de legitimação válido para autoridade. Afinal, ~~quem~~ tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?"<sup>447</sup>, interpelou Benjamin. O brado "Morte aos velhos!" de Trevisan assume assim, várias formas na Revista. "Novos, somos novos", poderíamos resumi-las. Mas, *novo* como alude Agamben é precisamente ~~a~~quilo de que não se pode fazer experiência". Pois, ~~fazer~~ experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade [...]"<sup>448</sup>.

### 3.1.3 A culpa e o *flaneur*

A leitura dos contos de Dalton Trevisan nos fornece importantes indícios sobre a relação de um jovem com sua cidade nos anos 40. Tal qual um *flaneur* benjaminiano, o *moço*

<sup>442</sup> Este número é inteiramente dedicado a reprodução de textos traduzidos de André Gide e seus comentadores.

<sup>443</sup> GIDE, André. "Journal". In. *Joaquim*, n. 16, Curitiba, fev. 1948, p. 16.

<sup>444</sup> LINHARES, Op. Cit.

<sup>445</sup> TREVISAN, D. "Canto da sereia", *Joaquim* n. 3, Curitiba, jun. 1946, p. 12-14

<sup>446</sup> AGAMBEN, *Infância e História*, Op. Cit., 2005, p. 25

<sup>447</sup> BENJAMIN, Op. Cit., 1994, p.114

<sup>448</sup> AGAMBEN, *Infância e História*, Op. Cit., 2005, p. 52

Dalton aparenta imergir anonimamente na paisagem urbana que o circunda. Uma outra cidade diferente daquela retrata por idealizadores paranistas e simbolistas em décadas anteriores surge: a Curitiba, sobre a qual "canta" Trevisan, "não tem pinheiros" e nem céu azul.<sup>449</sup>

Ao longo dos dois anos de existência de *Joaquim*, Trevisan operou suas ficções ao mesmo tempo em que constituiu um espaço ideológico correspondente àquele diagnóstico de Milliet já mencionado - "a consciência da contradição entre a nossa moral e a realidade do mundo, a evidência da hipocrisia da regra do jogo, o ceticismo e o cinismo."<sup>450</sup> A atmosfera literária que preenche tal espaço combina intencionalmente categorias como o declínio e o vazio das perspectivas morais, sociais e intelectuais. Ao pintar com palavras os habitantes da Curitiba de "ruas transversais [...]", onde há uma "humilde zona da Estação, em que à noite a humanidade desconhecida nasce das sombras a fim de beber cachaça, se amar nas casas de tolerância e morrer na faca, veneno e fogo"<sup>451</sup>, Trevisan nos informa sobre circuitos subterrâneos citadinos. Circuitos que existiram à *margem* dos contornos formais das escolas, das empresas, inaugurações de obras públicas, comícios, firmas e da "Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais."<sup>452</sup> Os curitibanos das ficções de Trevisan, nunca entraram no "Museu Paranaense"<sup>453</sup>, lugar símbolo dos projetos estético-políticos então vigentes. Eles sofrem e se frustram submetidos à divisão desigual do capital social e intelectual, das oportunidades e até mesmo da sorte. Os discursos dessas personagens são fragmentados, oscilam, se contradizem e se fundem em um léxico sombrio e irônico formando um sistema referencial e simbólico que também poderia ser descrito com uma síntese dos sonho, delírios e anseios modernos.

Em, "Nicanor, o herói"<sup>454</sup>, Trevisan coloca seu leitor em um lugar situado na fronteira entre loucura e sanidade do protagonista que dá nome ao conto. O rapaz pálido e magro, que mesmo "se sentindo na terra" tinha "vindo de outro mundo"<sup>455</sup>. Sentava-se para fumar, "triste, é verdade, e um tanto só"<sup>456</sup>, no banco de uma pracinha do subúrbio.

A pracinha é calma e acolhedora qual a entrada de uma capela, com esses joelhos dobrados em prece. [...] A noite como uma chuva cai do céu. E um ímpeto bravo de fugir, deixar tudo e ir até os confins da Macedônia, quando um fantasma de silenciosos dedos frios senta-se ao mesmo banco [...]. *A angustia de ser moço em*

<sup>449</sup> TREVISAN, —*minha cidade*—, *Joaquim*, n. 6. Curitiba, nov. 1946, p. 18

<sup>450</sup> "Manifesto para não ser lido", *Joaquim*, n., Curitiba, abr. 1946, p. 3

<sup>451</sup> TREVISAN, —*minha cidade*—, Op. Cit., 1946

<sup>452</sup> Ibidem.

<sup>453</sup> Ibidem.

<sup>454</sup> TREVISAN, D. —*Nicanor, o herói*—. *Joaquim*, n. 6. Curitiba, nov. 1946, p. 8-9

<sup>455</sup> Ibidem.

<sup>456</sup> Ibidem.

*setembro e não ter uma mulher à sua espera, na porta de casa e com um filhinho no colo, Nicanor a sentiu com o desespero a roer-lhe o peito, como ratos no porão.*<sup>457</sup>

Angústia do moço - que queria ser poeta, mas era aprendiz de alfaiate, que queria o amor de Alice Nevez<sup>458</sup>, mas ocupando uma condição social subalterna, de porte franzino nunca pode desfrutá-lo. Sua musa, cujo noivado foi matéria da coluna social no jornal lido por Nicanor sentado no banco daquela pracinha, era de outro mundo.

Um dia a miséria de Nicanor acabou. Nesse dia, o "herói" levantou-se do banco da pracinha e disse a si mesmo: "Sou forte. Estou Calmo. Vou para casa"<sup>459</sup>. E foi caminhando em direção à pensão onde morava num quartinho de sótão. Durante o caminho, Nicanor vê, com sua maneira particular, poética e mórbida, as cenas da cidade. Uma mulher de "face negra, onde tocara a luxúria com raios de fogo" o aborda, mas ele continua. Nas janelas das casas, ele observa cenas cotidianas da vida familiar – "mãe de avental com terrina fumegante entre as mãos". Até que chega em seu quarto.

O vulto negro do moço sentado ao peitoril da janela. Perto do céu, longe da terra, longe da terra. [...] Com sufocamento no peito, a turbulência interior explodiu, essa angústia a lhe crispar os dedos e, até que enfim, uma lágrima – como o sinal para saltar [...]. Caíram juntos a lágrima e o moço, com som oco, nas pedras da rua e sangue esguichou pelas paredes. [...] Uma nota insignificante nos jornais: SUICÍDIO INTEMPESTIVO! Nacavor em vez de Nicanor. Também pedia providências repressivas sobre o abuso dos suicídios na primavera.<sup>460</sup>

O drama do personagem Nicanor é apenas um entre tantos destinos ("abusos dos suicídios na primavera"). Homens e mulheres de Trevisan parecem sentir o "mundo conspirar", "impressionados com sua mudança"<sup>461</sup>. "Ausente de horas"<sup>462</sup> em meio as ruas onde se moviam os "automóveis de acesso, como anjos do Senhor"<sup>463</sup>. Sofrem todos.

—Miquelina, filha de Miquelina, filha de Miquelina", moça comum e infeliz, que aos 30 anos ainda não casou<sup>464</sup>. Tutinha, outra personagem desgraçada, por quem "um caixeiro viajante, casado, [...] deu dois tiros no ouvido" de tão apaixonado pela "bela e alva moça". Tutinha costumava ser "despótica com as pretinhas". Perdeu definitivamente o gosto pela vida depois de ser estuprada por "um negro vagabundo" escondido no milharal. Tornou-se uma velha solteirona e "ranzinza que achou em Deus o último porto de salvação".<sup>465</sup>

<sup>457</sup> Ibidem., p. 8 (grifo nosso)

<sup>458</sup> Ibidem.

<sup>459</sup> Ibidem, p. 9

<sup>460</sup> Ibidem. (grifo do autor)

<sup>461</sup> TREVISAN, D. "O Retrato", *Joaquim* n. 12, Curitiba: ago 1947, p. 7-8

<sup>462</sup> Ibidem.

<sup>463</sup> Ibidem.

<sup>464</sup> TREVISAN, D. —O<sup>tr</sup>s reis magos", *Joaquim*, n. 7., Curitiba: dez. 1946, p. 16

<sup>465</sup> TREVISAN, D. —Veneza, oh Veneza..." *Joaquim*, n. 5. Curitiba: out. 1946, p. 13

No mesmo meio urbano imaginado por Trevisan, talvez naquela pracinha de subúrbio onde se sentava Nicanor, Miroel esperava a pobre Raquel sob um poste ao anoitecer para viverem uma história – marcada por sentimentos confusos: promiscuidade e ingenuidade, desejo e ódio, como demonstra o fluxo de pensamento desse moço de "boa" família:

Não posso, com precisão, definir o sentimento que me liga a Raquel. Tenho um ciúme doentio e busco, no entanto, fugir dela. [...] Como pode ser amor, quando me sinto alegre ao pensar na sua morte? Sofro muito por causa da Raquel. Em casamento não posso pensar, já suas iniciais encerram uma advertência [...] E por que ei de receá-lo? Minha educação e nível social são as de uma família tradicional do interior; ela não passa de uma rapariga chucra e boçal.[...] Tornar-me seu amante? Minha família ciosa das sagradas tradições, se oporá, e, depois, Raquel tem quatorze anos!  
[...] Eu olhava para o retrato de meu pai, na parede, de meu avô com bravos bigodões grisalhos, parei defronte o oratório da família e senti remorso: seria a casa profanada por mim!<sup>466</sup>

"Ambientes e experiências modernos atravessam todas as fronteiras de geografia e de etnias, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia"<sup>467</sup>, diria Marshal Berman em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, obra seminal para reflexão crítica sobre o que se entende por modernidade. Por meio de análises críticas acerca de movimentos icônicos das vanguardas artísticas do início do século XX, de poemas de Baudelaire, romances de Dostoiévski e de Fausto, Berman refletiu sobre uma gama de questões e aspectos estéticos e políticos que tocam os contornos e limiares dos elementos associados à ideia "moderna" de "modernidade". Berman afirmou que "a modernidade une todo o gênero humano", mas de uma forma paradoxal, "uma unidade de desunidade."<sup>468</sup> Sob tal lógica, ao observar os fluxos de consciência de personagens como Miroel, rapaz vindo de uma "família tradicional do interior"; ou Nicanor, pobre, anônimo e imperceptível aos olhos (e aos valores) da sociedade; e mesmo Serafim, aquele moço que sonha em fugir para o mar enquanto espera o "bonde, de volta à casa depois de um dia de trabalho"<sup>469</sup>, de fato, sentimo-los envolvidos no mesmo "redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia",<sup>470</sup> como notou Berman. Pois, embora ocupando posições distintas na sociedade, os personagens expressam a mesma impotência em relação a possibilidade de mudar suas vidas, justamente definida pela exterioridade social na qual estavam implicados.

<sup>466</sup> TREVISAN, D. "Sete anos de pastor", *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 16

<sup>467</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido...* Op. Cit., 1986. p. 15

<sup>468</sup> Ibidem.

<sup>469</sup> TREVISAN, D. "Canto da sereia", *Joaquim* n. 3, Curitiba, jun. 1946, p. 12-14

<sup>470</sup> BERMAN, Op. Cit., 1986, p. 15

Esse lugar literário onde Trevisan movimenta seus personagens por meio de vários contos publicados em todos os números da *Joaquim*, por vezes ganhava também imagens visuais. Trabalhos em zincografia (técnica mais utilizada na revista) de artistas como Poty Lazzarotto, Guido Viaro, Gianfranco Bonfanti, Renina Katz e Yllen Kerr, entre outros, figuraram em meio às ficções do autor. Com exceção de "minha cidade" e "Veneza, oh Veneza...", os outros contos aqui citados receberam ilustrações. Embora a análise aprofundada das imagens visuais não faça parte do escopo dessa dissertação, acreditamos que alguns comentários simples precisam ser traçados.

Todos os ilustradores mencionados parecem ter procurado reproduzir um esquema narrativo em sintonia com o de Trevisan. As ilustrações tem em comum a sensação de uma atmosfera densa e soturna transmitida por meio da predominância da cor preta. Se os rostos são representados explicitamente, eles nunca têm feições alegres ou sorridentes. Os ambientes retratados não dispõem de muitos detalhes. As figuras cujas formas são mais reconhecíveis normalmente tem relação direta com os elementos mais simbólicos mobilizados por Trevisan, como a janela por onde Nicanor se joga, o poste onde Miroel diz que ficará por sete anos esperando Raquel e o bonde aguardado por Serafim. Ocasionalmente, a representação é feita apenas pela sugestão de figuras genéricas e quase amorfas: dois corpos na posição horizontal distinguíveis apenas pelo contraste da sobreposição: um branco outro negro – Miroel sob Raquel, ao jogar pelas linhas sinuosas do corpo negro sugerindo uma figura feminina.



Imagem 2 – Gianfranco Bonfanti Imagem executada para o conto Sete anos de Pastor, de autoria de Dalton Trevisan (BONFANTI, jun. 1947, p. 16).

Ao analisar a imagem produzida por Lazzarotto como ilustração do conto de Trevisan, "Eucaris, a dos olhos doces"<sup>471</sup>, publicado no primeiro número da revista, Fabrício Vaz Nunes afirma que assim como na disposição não linear do tempo diegético, característica do estilo de escrita de Trevisan, "também a imagem que antecipa a leitura verbal é fragmentada, "quebrada" nos elementos organizados [...] de fraca unidade espacial ou estrutural".<sup>472</sup>

O mesmo estudioso também analisou a ilustração de Lazzarotto que desenhou para a história sobre Serafim, o conto "Canto de Sereia". Na, imagem que ocupa a maior parte da primeira página do conto, se entrevê um rosto incompleto flutuando no céu noturno e estrelado. Em leitura similar à que fez da ilustração em "Eucaris, a dos olhos doce", Nunes percebe também nesse desenho "a fragmentação e a incompletude do rosto são signos de uma subjetividade também incompleta, fragmentada."<sup>473</sup>



Imagem 3 – Poty Lazzarotto, Imagem executada para o conto Canto da Sereia, de autoria de Dalton Trevisan (LAZZAROTTO, jul. 1946, p. 12).

<sup>471</sup> TREVISAN, D. "Eucaris, a dos olhos doces", *Joaquim* n. 1, Curitiba, abr. 1946, p. 12-13

<sup>472</sup> NUNES, Fabrício Vaz. "Relações entre literatura e artes gráficas na revista *Joaquim*: ensaios de análise, Op. Cit., 2010, p. 180.

<sup>473</sup> Ibidem, p. 181-2

Na análise imagética, o autor sugere que as "três figuras humanas simplificadas parecem caminhar, cabisbaixas, na direção de um bonde desenhado de forma bastante elementar [...]".<sup>474</sup> A interpretação de Nunes sobre esses três retratados, "sem nenhum traço de individualidade, sem rosto e sem atributos específicos"<sup>475</sup>, que parecem "caminhar tristemente, como que para uma execução"<sup>476</sup> decorre da passagem do conto em que Serafim após imaginar todas as aventuras que não viveria<sup>477</sup>, entra no bonde que finalmente chega com sua "sua face imensa e negra de baleia, a recolher a fila cansada dos *condenados*."<sup>478</sup>

É provável que a metáfora do trem que recolhe condenados (ou do bonde no caso do conto "Canto de Sereia")<sup>479</sup>, que não passam de pessoas "comuns", tenha surgido para o jovem Trevisan após a leitura do livro *Arrival and Depature* (traduzido em português como *Cruzada sem cruz*), de autoria do escritor Arthur Koestler. A obra foi publicada originalmente em 1943. Em um quadro explicativo posicionado no início da página onde uma parte do livro de Koestler, chamada "O último julgamento", foi traduzida por George Wilhelm e publicada na *Joaquim* de junho de 1947, lemos:

Esse conto de Koestler "kafkiano" pelo seu ambiente irreal e simbólico, aparece no fim do livro "Cruzada sem cruz" (*Arrival and Depature*) e teria sido escrito pelo herói do livro: Pedro. Nesse "Último Julgamento", Pedro – que vive as aventuras do próprio Koestler – descreve seu estado de alma, sua posição e a posição de todos os homens que enfrentam a Corte Suprema de suas consciências. [...] Percebem-se nesse conto alguns traços da amargura de Koestler: "Todos os homens sentem-se culpados porque sabem que estão sempre fingindo." Finalmente, depois de mostrar as múltiplas formas pelas quais os homens podem ser acusados, Pedro revela sua própria posição (a de Koestler naturalmente): um *homem que perdeu sua cruz*; que procura uma cruz; *a nossa geração, enfim, querendo bater-se por um ideal que não encontra*. [...] Pedro voltará conscientemente à farsa e entregar-se-á à luta desesperada, à cruzada em cuja cruz finge acreditar, até que o Promotor e o Defensor de sua consciência entrem em acordo. Essa posição frágil e desesperada de Pedro é a *síntese da posição dos jovens de nossos dias*: cruzados sem cruz, fingindo sempre, e, portanto sentindo-se eternamente culpados.<sup>480</sup>

Assim como no caso do texto inaugural, *Manifesto para não ser lido*, cuja montagem não teve autoria assumida, o texto explicativo sobre a razão e a importância do conto de Koestler em *Joaquim* também não teve a autoria revelada. Tal opção pode ser interpretada como uma estratégia para generalizar a identificação por parte dos *moços* envolvidos com os

<sup>474</sup> Ibidem, p. 182

<sup>475</sup> Ibidem.

<sup>476</sup> Ibidem.

<sup>477</sup> Nunes propõe que o próprio nome do personagem, seja uma "referencia angelical e signo de não-pertencimento ao mundo material e concreto" in.Ibidem., p. 183.

<sup>478</sup> TREVISAN, D. "Canto de Sereia" Op. Cit., 1946. p. 14

<sup>479</sup> Não há menção no texto de Trevisan sobre o destino do "bonde que não chega". A destinação "Portão" se á presente apenas no letreiro do desenho de Poty Lazzarotto.

<sup>480</sup> S/ autoria, in. *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 5 (grifo nosso)

embates modernos travados na revista com a figura de Pedro, que é a do próprio Koestler: um "cruzado sem cruz". Afinal, como evidencia a própria explicação da *Joaquim*, aquela geração - que vivia "uma luta surda"<sup>481</sup>, desprovida do direito à infância, cujo sentido próprio de historicidade havia sido expropriado – não conseguia encontrar um ideal pelo qual lutar. Eram "cruzados sem cruz". Na tentativa de abarcar os sentidos dessa expressão, vale refletir sobre a trajetória de Arthur Koestler, tendo em vista que, como o informe da revista declara, a posição de Pedro é a do próprio Koestler e esta "é a síntese da posição dos jovens de nossos dias".

Arthur Koestler foi um judeu nascido na Hungria em 1905. Mudou-se junto com sua família quando tinha entre 15 e 17 anos para Viena. Ainda jovem, envolveu-se com o que seria o início do movimento sionista na Palestina, visitou várias vezes a União Soviética e em 1931 ingressou no Partido Comunista Alemão. No período entre 1929-1939 se dedicou à carreira de repórter escrevendo para vários jornais europeus cobrindo inclusive a Guerra Civil Espanhola (1936-9) diretamente da Espanha, onde foi preso após a instauração do regime fascista de Francisco Franco. Decepcionado com as ações do regime stalinista, Koestler rompeu com o Partido Comunista em 1938. No ano seguinte se mudou para Londres onde passou a se dedicar com mais intensidade à literatura produzindo obras de forte teor psicológico como *Cruzada sem Cruz*.<sup>482</sup>

Em "O último julgamento" alguns dos exemplos de acusações e condenações nos fornecem pistas sobre a natureza da "culpa" sentida pelo autor após uma juventude dedicada à participação em movimentos políticos e sociais com o intuito de constituir um mundo distinto ao que Koestler havia experimentado. Num rica atmosfera kafkiana, o conto começa à noite numa estação onde para "a pequena locomotiva" que leva pela "Estrada Pictórica" através de um "túnel sinuoso e escuro" até o "Último Julgamento", cujo tribunal é alocado no centro de uma catedral. A Corte era formada por juiz, acusador e defensor, além das testemunhas. Todos tinham rostos inacessíveis à visão, mas na medida em que um acusado era chamado e assumia seu lugar à frente, juiz, promotor e defensor ganhavam as características físicas do acusado, mas o tom de suas vozes, assim como as feições de suas faces variam. O primeiro julgamento a que Pedro presenciou era de um "homem ascético e magro"

- "Como está passando?" indagou o Juiz [...]  
- "Humildemente, meu Senhor" disse o acusado [...]

<sup>481</sup> DANTAS, Raimundo de Souza. "Há uma luta surda entre nós", Op. Cit, 1947.

<sup>482</sup> Cf. FREIRE, Zélia R; RODRIGUES, Jânder B. "O alinhamento de marte e o nascimento de Arthur Koestler: sobre o autor" in. *Litterata* – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões v. 4, n. 2, ISSN 2237-0781, Universidade Estadual de Santa Cruz, Bahia: Ilhéus, 2014, p. 74-93



- "Ele sacrificou sua fortuna para ajudar os pobres", disse o advogado de defesa. Seu rosto assemelhava-se ao do acusado, mas havia mais gordura em seu corpo e maior firmeza em sua voz.

- "Que foi que jantou hoje?" trovejou o Juiz.

- "Um copo de leite e casca de pão, meu Senhor" [...]

O Promotor levantou-se de repente. Ele também se assemelhava ao acusado, tinha aparência mais macilenta e sua voz era um chicote.

- "Enquanto se entupia de leite e pão, uma criança morreu de fome na China!" gritou.

- "Condenado, condenado"

O acusado sai vagarosamente da catedral e sentou-se no lugar que ocupara no trem, cobrindo o rosto com as mãos.<sup>483</sup>

Sentenças iguais à desse homem se repetiram a noite toda. Acusados pelo Promotor de serem cúmplices em "todo assassinio e crime *do presente, passado e futuro*"<sup>484</sup>, homens eram condenados um após outro. Mesmo os que não haviam "matado uma mosca", eram condenados porque a mosca não morta tinha trazido "uma epidemia de peste a toda uma região."<sup>485</sup>

Havia aqueles que tinham sido corretos por razões erradas e aqueles que tinham errado por razões corretas; havia aqueles que tinham mortificado seus corpos, mas cujas feridas de masoquismo não eram suficientemente profundas e aqueles que tinham colhido os frutos da carne mas cujo gozo deixava a desejar. Alguns eram castigados por dar ordens, outros por obedecer; alguns por ligar-se muito à vida, outros por morrer com desprendimento pela causa errada [...].<sup>486</sup>

Apenas os ingênuos ou os cegos eram absolvidos, como menciona a explicação dos responsáveis pela publicação do conto na revista. Isto é, apenas os ingênuos que ainda acreditavam que suas ações poderiam levar à melhora do mundo moderno ou os cegos que não refletiam criticamente sobre a realidade sentiam-se livres da culpa.

Quando um *jovem*, um *moço*, provavelmente Pedro (o próprio Koestler) é chamado à frente para seu julgamento, o Juiz pergunta:

- "Quem é esse?"

- "Um cruzado que *perdeu* sua cruz", disse o Promotor.

- "Um cruzado que *procura* sua cruz", disse o Defensor.

[...]

- "Chega" disse o Juiz. Volve-se para o acusado: "Até que esses dois concordem, não haverá paz para você. A sentença é: Purgatório, para ser *experimentado*."

[...]

- "Mas já estive no Purgatório" observou mansamente o jovem.

- "Não tem importância", disse o juiz, "alguns são postos à prova durante toda a vida."

[...]

- "Eles são os eternos adolescentes através dos quais a raça amadurece."<sup>487</sup>

<sup>483</sup> KOESTLER, A. "O último julgamento", *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 5

<sup>484</sup> Ibidem.

<sup>485</sup> Ibidem.

<sup>486</sup> Ibidem.

<sup>487</sup> Ibidem, p. 5-6

Essa era a tônica dos personagens de Trevisan e do próprio autor como jovem, como um moço. Ocupando uma posição "frágil e desesperada", os modernos cruzados, como Serafim, não têm luta para ganhar, pois não têm um ideal pelo que lutar, não têm uma cruz. Os "filhos da guerra" são postos "à prova durante toda vida", sentindo-se impotentes em relação ao mundo, culpados por tudo o que não faziam, por tudo o que não podiam fazer.

Assim, o recurso frequente às notas explicativas anônimas usado em muitas situações nas matérias da *Joaquim* - alocadas dentro de quadros cuja disposição variava entre a lateral do texto principal, o início, como no caso da publicação do conto de Koestler, ou mesmo ao fim – denota certo esforço por parte dos editores da revista em se fazer entender. Embora, em todos os números a revista se apresente como uma "homenagem a todos os joaquins do Brasil", por certo a interlocução e absorção entre os conteúdos aludidos e o suposto público alvo, o "homem comum", os "joaquins" (com letra minúscula mesmo), não ocorria sem ruído. Se é que ocorria, haja vista que o entendimento de grande parte dos textos publicados na revista demandava pré-requisitos lexicais, referências bibliográficas prévias, conhecimento histórico-político e até domínio de outras línguas no caso de alguns poemas. Dificilmente o "homem comum", os "*moços joaquins* de todo o Brasil" dispunham de tal repertório cultural.

É possível então pensar que a ambição de democratização implícita no *slogan* foi em parte concretizada por meio dos contos ficcionais articulados na revista. Esses personagens que habitaram *Joaquim* estavam às margens das instituições, fora das zonas de prestígio. Não eram "figurões" respeitados ou influentes. Pedro, Nicanor, Serafim, Miroel, entre tantos, não tinham o que Foucault chamou de "autoridade da voz".<sup>488</sup>

De acordo com Marshall Berman, a experiência advinda do que ele chama de *modernização socioeconômica*<sup>489</sup> trouxe consigo a "espantosa variedade de visões e ideias que visam a fazer de homens e mulheres *os sujeitos ao mesmo tempo que os objetos da modernização*, a dar-lhes o poder de mudar o mundo que os está mudando, a abrir-lhes caminho em meio ao turbilhão e apropriar-se dele"<sup>490</sup>. Mas o diagnóstico desse estudioso da "modernidade" não parece servir aos *moços* até aqui mencionados. As fontes analisadas nos levam a crer que eles não sentiam deter "o poder de mudar o mundo que os estava mudando, a

<sup>488</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*, Op. Cit. 2004

<sup>489</sup> O autor define pelo nome genérico de "modernização socioeconômica" um grupo de conjunturas que abarca as descobertas científicas, a expansão e desenvolvimento da indústria, as alterações demográficas, a urbanização, os nacionalismos e as manifestações de massa —, todos movimentados pela *lógica do mercado mundial capitalista*, "em perpétua expansão e drasticamente flutuante". Cf. BERMAN, M. Op. Cit., p. 16

<sup>490</sup> BERMAN, M. Op. Cit., p. 16 (grifo nosso)

abrir-lhes caminho em meio ao turbilhão e apropriar-se dele"<sup>491</sup>, pelo contrário, assistiam "a marcha terrível do processo desintegrador e integrador"<sup>492</sup> que faz dos "homens marginais"<sup>493</sup> o os desliga "dia a dia mais de sua sociedade"<sup>494</sup>, "incapazes" de alterá-la, nas palavras de Sérgio Milliet escolhidas para figurar no texto inaugural de *Joaquim*.

Todavia, se num primeiro momento, o diagnóstico sobre a modernidade traçado por Berman, resumido na simultaneidade dos sentimentos de *impulsão*/impotência, *exaltação*/desespero, *euforia*/medo,<sup>495</sup> não nos parece apresentar correspondência com as fontes até aqui analisadas (ao menos, no toca as palavras em destaque na série), talvez Berman possa ter, de fato, se aproximado de uma leitura precisa da sensibilidade moderna. Pois, na mesma *Joaquim* em que os *moços* se dizem fustigados pela "incapacidade" em alterar "a marcha terrível do processo desintegrador e integrador", eles também "se propõe a participar do seu tempo"<sup>496</sup> e se empenhar para "salvar o homem com a sua arte como puder."<sup>497</sup> Trevisan afirma que a *geração de moços*, da qual é parte, deixará

[...] o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. Não será vã ou inconsequente, que almeje como um sol espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper com o passado nas suas tradições estéreis. É, pois, uma geração sem medo. [...] Só à luz de uma lua de rua 15 é que floresciam os lírios – e o novo dia os matou em pleno coração. Nossa geração, que reclama o direito de influir no destino do mundo [...].<sup>498</sup>

Portanto, o tom auspicioso do texto de Trevisan é completamente distinto das notas desenganadas evidenciadas nas passagens anteriormente discutidas. Vale destacar que a mudança de postura nada tem a ver com a passagem do tempo. Os contos e os pronunciamentos analisados nessa primeira parte desse capítulo foram produzidos concorrentemente ao texto acima citado. Decerto, o que pode ser aferido acerca de tal contradição é que embora a posição dos *moços* fosse "frágil e desesperada" como "cruzados sem cruz"<sup>499</sup>, este lugar que conferem à arte, isto é o intento de salvar o "homem" por meio dela, se relaciona diretamente à diagnose de Raymond Williams: a crítica moderna corporifica na arte certos valores, capacidades e poderes humanos, que se sentia estarem sendo

<sup>491</sup> Ibidem.

<sup>492</sup> MILLIET, "Manifesto para não ser lido", *Joaquim*, n., Curitiba, abr. 1946, p. 3

<sup>493</sup> Ibidem.

<sup>494</sup> Ibidem.

<sup>495</sup> BERMAN, Op. Cit., p. 16-36

<sup>496</sup> TREVISAN, D. "A geração dos vinte anos da ilha". *Joaquim* n. 9, Curitiba, mar. 1947, p. 3.

<sup>497</sup> Ibidem.

<sup>498</sup> Ibidem.

<sup>499</sup> Op. Cit., *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 5

ameaçados ou mesmo destruídos pelo *desenvolvimento* da sociedade.”<sup>500</sup> O paradoxo do sentir-se culpado sendo inocente, ou vice-versa; é o próprio paradoxo da experiência no moderno.

### 3.2 A RELAÇÃO CENTRO/PERIFERIA: UMA QUESTÃO ENTRE LARANJAS E PINHÕES

Em consonância com o pensamento de Rancière e de Williams, se o lugar da arte na sociedade moderna mudou, se as formas mesmas de visibilidade da arte mudaram, esta passou a comportar um valor e uma potência social até então inédita. Essa função da arte como termômetro aferidor do nível de desenvolvimento de um determinado lugar se encontra diluída em grande parte dos argumentos veiculados nas críticas produzidas em Curitiba no período analisado. Os artistas-intelectuais conjecturavam e expunham suas posições a partir das diferenças que percebia a respeito do meio artístico-literário paranaense (leia-se, curitibano) em relação aos demais centros urbanos do Brasil e, sobretudo, da Europa. Desse modo, os sentidos do moderno sobre a esteira de significação do *topos* centro/periferia variam abissalmente conforme a posição histórica, filosófica, artística e política do emissor do discurso.<sup>501</sup>

Em razão da recorrência de tal *topos* nos debates sobre arte e literatura na década de 1940 somos impelidos a adentrar "lugares" fora da *Joaquim*. Principalmente porque, de forma geral, os comentários publicados em *Joaquim* se fundamentam em torno da correspondência semântica entre *centro/periferia* e *moderno/conservador*, *sofisticação/atraso*. Os "moços" precisavam "Por em dia a arte do Paraná com o seu tempo. (Poty avaliou, por exemplo, o atraso das artes plásticas entre nós em 40 anos...)"<sup>502</sup>, escreveu Trevisan.

Acompanhar, portanto, críticas e balanços artísticos oriundos de outros suportes, como catálogos de arte e jornais locais, permite comparar se a auto-percepção dos "moços" da *Joaquim*, como ocupantes de uma posição cultural periférica atrasada, também se efetivava em outros espaços de sociabilidade que não dialogavam com a revista. A título de exemplo, a

<sup>500</sup> WILLIAMS, Op. Cit. 1969, p. 59

<sup>501</sup> Por exemplo, na trama elaborada por Everton Moraes sobre debates artísticos em Curitiba na segunda metade dos anos 1970, o autor comenta que para Leminski e Rattamozo, objetos de seu estudo, a ideia da divisão do regional/universal não era mais uma questão central. Segundo o autor esse embate "já teria sido suficientemente contestado por *Joaquim*". In. MORAES, Everton de O. "*Cortar o tecido da história*": condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rattamozo (1975-1980). Tese de Doutorado em História. UFPR, Curitiba, 2016, p. 52.

<sup>502</sup> TREVISAN, D. "A geração dos vinte anos..." Op. Cit. 1947

resenha crítica de Waldemar Curt Freyesleben, pintor e crítico de arte local muito ativo no período, publicada no jornal *O Dia*, após a realização do Salão Paranaense de Belas Artes em 1948, transmite outra ideia:

Há pouco dissemos que o Salão Paranaense foi tão precioso quão foi animadora a Exposição Acadêmica, realizada com capricho pela Diretoria da Escola de Belas-Artes [...] O "Curso Livre" do citado estabelecimento de Artes Plásticas é frequentado pelos alunos [...]. Superintendente o professor Guido Viaro. A Exposição do Curso Livre esteve anexa a Exposição dos Acadêmicos da Escola de M. e B.A. do Paraná. Os expositores deste curso livre conseguiram muitos aplausos, assim como foram muito apreciados e observados os labores dos acadêmicos do ano findo da Escola de M. e B.A. do nosso Estado. [...] Queremos [...] recomendar aos colecionadores paranaenses de obras de arte, que aproveitem a oportunidade de adquirir no "Salão 48" os trabalhos que mais se destacaram [...], contribuiriam assim enormemente a um desenvolvimento cada vez mais amplo das Belas-Artes no Paraná, onde é necessário grande difusão em todas as camadas sociais, *pois é pela arte e pela cultura física que a Grécia se tornou Eterna!* [...] *Não é pela bomba atômica que a humanidade se redime não! E sim é pelos Shakespeare, os Goethe, [...] os da Vinci, os Miguel Ângelo. [...]* É pelos [...] *Alfredo Andersen, os Luís Bastos, os Rocha Pombo, [...]* os Léo Kessler, [...] *que o Paraná se recomenda a reverência universal.*<sup>503</sup>

Conforme o texto indica, na visão de Freyesleben não havia necessidade de "atualizar", de "por em dia" a arte no Estado. Ele não estabelece balizas para datar atrasos porque não se vê, enquanto paranaense, numa situação de atraso. Importante para esse artista-intelectual era *difundir* a arte do e no Paraná, tanto os "grandes" valores artísticos e intelectuais da "terra" já falecidos, como o escritor Rocha Pombo e o pintor Alfredo Andersen, quanto os talentos ainda a serem descobertos, entre os quais, alguns participantes do Salão de artes Oficial. Freyesleben preconiza que se as artes produzidas no Estado forem valorizadas e difundidas, caberá às obras paranaenses lugar, em pé de igualdade, com nomes de prestígio internacional.

Posições e visões tão contrárias, como as dos dois artistas-intelectuais supracitados, revelam que lidar com a dicotomia entre *centro/periferia*, algo tão frequente nas fontes documentais investigadas, demanda um esforço de desprendimento em relação à visão que os próprios agentes históricos estudados demonstram. Em um discurso o "centro" corresponde à arte sofisticada, moderna, e a "periferia" à arte de baixa qualidade, atrasada. Em outro, o tom ufanista-regionalista pode atribuir o valor da "periferia" justamente nas suas produções artística-literárias, colocada em igualdade em relação as do "centro". Resta saber agora o que pode ser considerado centro e periferia.

<sup>503</sup> FREYESLEBEN, W. C. "5º Salão Oficial Paranaense de Belas Artes", *O Dia*, Curitiba, 25 dez. 1948 (grifo nosso)

Para tanto, é preciso abandonar a premissa teórica que anuncia o desequilíbrio simbólico entre contextos geográficos como uma expressão direta do desequilíbrio econômico ou político. Isto é, antes de julgar se, de fato, as imagens da conformação cultural local debilitada são "verdadeiras" ou "falsas", é preciso ter em mente que a percepção de uma disparidade ou equiparidade da qualidade artística (frente ao que se entendia por qualidade) do que era feito em Curitiba em relação a outros centros urbanos fazem parte, em primeiro lugar, de elaborações voluntárias de agentes interessados em marcar um testemunho sobre seus próprios refinamentos e sensibilidades artísticos. Através da crítica escrita e publicada nos periódicos, os artistas-intelectuais constroem uma memória e uma representação sobre seus posicionamentos políticos.

Portanto, como esclareceu o estudioso da cultura, Nestor Canclini, analisar elementos característicos a um determinado contexto cultural por meio de categorias tidas como "pares de oposição tradicionais"<sup>504</sup>, tais quais culto/popular, arte/artesanato ou local/cosmopolita, é pouco útil. Serve muito mais como insígnia distintiva para justificar a manutenção de rótulos, privilégios e processos de dominação do que para fornecer modelos interpretativos sobre as conformações do mundo humano, uma vez que tais categorias não existem, de *per se*, separadas.

Sob o mesmo ponto de vista do autor, entendemos que a presença desse *troopo* nos discursos dos agentes históricos aqui estudados –expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos e entre diferentes realidades históricas que convivem em um mesmo tempo”<sup>505</sup> e não o simples –desajuste com a modernização socioeconômica”<sup>506</sup>.

A ideia de que em plenos anos 40 a situação cultural do Paraná e da capital Curitiba correspondia à vida numa "província" foi articulada e reproduzida de tal forma nas páginas da *Joaquim* que "convenceu" alguns estudiosos da arte e da literatura paranaense que se dedicaram ao estudo da revista muitos anos depois do fim de sua circulação. O uso sem ressalvas do termo "província" por parte de alguns pesquisadores como Miguel Sanches Neto e Luiz C. Soares de Oliveira é sinal incontestado desse "convencimento"<sup>507</sup>. Designar o Paraná (e sua capital), cinquenta e cinco anos após a promulgação da Constituição de 1891, que implantara a república federativa constituída por vinte *estados* membros, fez parte, sobretudo,

<sup>504</sup> CANCLINI. *Culturas Híbridas...* Op. Cit., 2000, p 283.

<sup>505</sup> Ibidem, p. 83

<sup>506</sup> Ibidem.

<sup>507</sup> SANCHES NETO, Miguel. *A Reinvenção da Província*: Op. Cit., 1998 Oliveira, Luiz. C. Soares. *Joaquim contra o Paranismo*. Op. Cit., 2005

da estratégia dos moços da mencionada revista. Conforme temos indicado, tal visão é relativa, uma vez que nem todos os artistas-intelectuais se sentiam numa situação cultural correspondente à de uma província. Usualmente, a palavra "província" remete a regiões interioranas, ou seja, afastadas dos centros de poder e, por isso, percebidas como menos sofisticadas. No contexto brasileiro a palavra *província* definiu também as divisões administrativas do Brasil Imperial (nesse sentido, portanto, um passado já superado). Em alguns âmbitos, o termo pode designar também uma localidade distinta das demais em razão da presença de uma etnia com tradições próprias, por exemplo. É fundamental notar, portanto, que todas essas dimensões podem estar presentes no sentido *pejorativo* com que a palavra é empregada pelos ~~moços~~ da *Joaquim*.<sup>508</sup>

Assim, todos os argumentos articulados ao longo dos 21 números da *Joaquim*, aos quais Luiz C. Soares de Oliveira denominou de "crítica para dentro"<sup>509</sup> - isto é, a crítica contra obras, autores, críticos, instituições e teóricos *paranaenses* -, já foram amplamente sistematizados em diversas pesquisas acadêmicas. O próprio Luiz C. Soares de Oliveira resume detalhadamente os elementos centrais desse tipo de crítica em sua pesquisa de mestrado, *Joaquim contra o Paranismo*. O autor elenca as principais reclamações, os "inimigos" apontados pelos ~~moços~~, o estilo de linguagem, os discursos e os recursos textuais mobilizados como táticas pelos colaboradores da *Joaquim* na realização da tarefa ~~mister~~ do periódico: "botar a baixo" o cenário artístico-intelectual no Estado, ou melhor, na "província". E nas palavras de Oliveira, a tarefa foi, de fato, cumprida. Segundo o autor, o espaço dedicado à "crítica para dentro" na revista só diminuiu, na medida em que "se tornou quase desnecessário"<sup>510</sup> devido à repercussão alcançada por *Joaquim* fora do Estado. "*Joaquim*, feita em Curitiba, já era nacional, ou, mais que isso, universal, pois voltava-se para a produção de arte contemporânea no mundo todo"<sup>511</sup>, escreve Oliveira, convencido que por meio de seus discursos ~~combativos~~, ~~inquieta~~, ~~instigantes~~ os ~~jovens~~<sup>512</sup> da *Joaquim* acabaram com a correspondência entre centro/periferia e sofisticação/atraso.

De toda forma, sem necessariamente concordar com todas as afirmações do autor, faz-se necessário reconhecer que Oliveira compilou e comentou detalhadamente os textos e

---

<sup>508</sup> Vale destacar que até o ano de 1853 o Paraná era uma comarca de São Paulo, só a partir de sua emancipação política passa ser Província (no sentido de unidade administrativa). Chamar de província a cidade de Curitiba (que era capital da Província) tem mesmo duplo (ou múltiplo) sentido.

<sup>509</sup> Oliveira, Luiz. C. Soares. *Joaquim*, Op. Cit, p. 194

<sup>510</sup> Ibidem.

<sup>511</sup> Ibidem, p. 197

<sup>512</sup> Ibidem

colunas publicados na revista em combate aberto contra “as ideias da província”. Esses textos podem ser considerados icônicos em razão da agressividade com que seus autores articulam seus argumentos. Além de tais textos, que serão elencados, Oliveira dedica especial atenção à coluna “Oh! as ideias da província”, a qual tinha a intenção de reproduzir, recontextualizando-os de forma satírica e irônica, comentários de críticos de arte publicados em outros periódicos de Curitiba e trechos de obras literárias paranaenses considerados de baixa qualidade pelos editores de *Joaquim*. Conforme percebe Oliveira, nessa coluna, presente nos números 1, 4, 6 e 8, de autoria exclusiva de Dalton Trevisan<sup>513</sup>, abundam recursos como “intervênções, salpicando no texto alheio as exclamações e mudando o tipo da letra”<sup>514</sup> com o intuito de “criar um uma tensão imediata”<sup>515</sup>. Com efeito, o nome escolhido para a dissertação de mestrado do autor, transformada em livro<sup>516</sup> e publicada em 2009, não diz respeito apenas ao Paranismo idealizado por Romário Martins, apresentado brevemente no primeiro capítulo de nosso trabalho. Oliveira amplia o conceito. Na narrativa do autor o termo “Paranismo” abrange toda produção artística e literária produzida no e sobre o Paraná no período que se inicia na segunda metade da década de 1920 e vai até a época de publicação da *Joaquim*.

Portanto, tendo em vista a abrangência do trabalho realizado por Oliveira acerca das críticas publicadas na *Joaquim*, que acusavam explicitamente as produções artísticas e literárias locais de insatisfatórias, no presente tópico nos contentamos apenas em comentar brevemente o teor de tais críticas. Acreditamos que textos como “A geração dos vinte anos na ilha”<sup>517</sup>, “Emiliano, poeta medíocre”<sup>518</sup>, “Poty e a Prata de Casa”<sup>519</sup> e “Viaro, hélas... e abaixo Andersen”<sup>520</sup>, já foram satisfatoriamente explorados em termos de conteúdo crítico. Além disso, esses textos já se tornaram “velhos conhecidos”, pois, seus fragmentos foram reproduzidos como exemplo ou mesmo “prova” do atraso cultural paranaense no fim dos anos 40 por diversos pesquisadores e estudiosos da área. Dessa maneira, dedicaremos atenção à passagens oriundas da *Joaquim* mais sutis e menos reproduzidas em outros trabalhos

<sup>513</sup> Trevisan assume sozinho a autoria a dos conteúdos da coluna em uma nota publicada na edição n. 4. in. *Joaquim*, Curitiba, set. 1946, p. 15

<sup>514</sup> Oliveira, Op. Cit. p. 92.

<sup>515</sup> Ibidem.

<sup>516</sup> Na versão publicada em livro o nome é sugestivamente alterado para *Joaquim (en) contra o Paranismo*. OLIVEIRA, Cláudio Soares. *Joaquim (en) contra o Paranismo*. Curitiba: Travessa dos editores, 2011.

<sup>517</sup> TREVISAN, D. “A geração dos vinte anos na ilha”, *Joaquim*, n. 9, mar. 1947, p. 3

<sup>518</sup> TREVISAN, D. “Emiliano, poeta medíocre”, *Joaquim*, n. 2, Curitiba, jun. 1946, p. 16-7

<sup>519</sup> LAZZAROTTO, P. “Poty e a Prata de Casa” (entrevista à Erasmo Pilloto), *Joaquim*, n. 1, Curitiba, abr. 1946, p. 7

<sup>520</sup> TREVISAN, D. “Viaro, hélas... e abaixo Andersen”, *Joaquim* n. 7, dez. 1946, p. 10



acadêmicos e a outros textos publicados no mesmo período, mas em outros periódicos locais, que relacionam a arte e a literatura às condições geográficas, políticas e sociais do Paraná. Buscamos com isso, evitar exibir conclusões redundantes e análises repetitivas.

### 3.2.1 "Os donos da arte no Paraná"

É inegável que as características estruturais próprias ao meio artístico-literário curitibano, ao longo do período analisado, submetiam, ao menos aqueles que dependiam da sua produção artística, intelectual ou literária para garantir seu próprio sustento, ao reconhecimento institucional. Esta submissão decorria da ausência de um mercado consumidor capaz de absorver a produção dos objetos culturais, como obras de arte, livros, palestras, cursos e etc. A escassez de recursos ou o pouco investimento por parte do setor privado na criação de espaços artísticos, galerias, escolas, eventos, editoras, bolsas de estudos também não favoreciam a diversidade de estilos e vertentes no campo das práticas culturais. Verdade seja dita, esses entraves não eram exclusivos à cena curitibana, mas comuns a muitos meios artístico-literários latino americanos, como observa Nestor Canclini.<sup>521</sup> Assim, a necessidade do reconhecimento institucional e estatal criava tensões constantes entre a classe artística e intelectual, uma vez que a valorização de alguns autores, temáticas, obras e estilos em detrimento de outros dependia em grande parte de afinidades políticas e pessoais. Os espaços institucionais de consagração como os Salões de Arte, os eventos e concursos literários eram acusados por alguns, sobretudo pelos mais jovens, de serem conservadores e pouco permeáveis à experimentação formal e poética.

Por certo, o trecho do regulamento do II Concurso Literário realizado pela Academia de Letras José de Alencar (uma congregação de literatos locais que eventualmente recebia auxílio financeiro estatal)<sup>522</sup>, reproduzido na coluna "Oh! As ideias da província", demonstra requisitos bem retrógrados e fechados em termos de estilo literário:

A diretoria da Academia de Letras José de Alencar instituiu o II Concurso Literário (de um soneto), graças à gentil oferta de um anônimo de cr\$200,00 (duzentos cruzeiros) para o verso qualificado em primeiro lugar.

São as seguintes as bases do presente concurso:

- o soneto será decassílabo, rimando as quadras entre si, o mesmo acontecendo com os tercetos.

<sup>521</sup> CANCLINI, Op. Cit., 2000, p. 68-70.

<sup>522</sup> A instituição ainda existe, está ativa e continua recebendo auxílios advindos dos recursos públicos. Cf .<<https://academiadeletrasjoseddealencar.blogspot.com.br/>> acesso em 10 nov. 2017.

- não deverá conter, embora em sentido oculto, a partícula "que", sob pena de desclassificação. [...]<sup>523</sup>

A detalhada exigência em relação à forma, visível no regulamento citado, levou o jovem Trevisan à indignação. Além da ironia característica da coluna "Oh! As ideias da província...", no famoso texto "A geração dos vinte anos na ilha", o autor ainda afirma: "Pois não é que realizam, hoje mesmo, os *donos da arte no Paraná*, concursos de poesia onde a partícula *que* ainda oculta é motivo de desclassificação [...]".<sup>524</sup> Em outro texto conhecido, "Poty e a Prata de Casa", uma entrevista que Poty Lazzarotto concede a Erasmo Pilloto, então diretor da *Joaquim*, o pintor faz acusações semelhantes afirmando que os "capitães do atual selecionado cultural paranaense" de "confundir conservantismo com tradição".<sup>525</sup> Mas, quem eram esses "os donos da arte", de visão "atrasada" que confundiam "conservantismo com tradição" no Paraná? A resposta para tal pergunta se desenha nas mesmas linhas apresentadas no Capítulo 1 do presente trabalho.

De fato, a ideia de uma intelectualidade paranaense começa a se formar contiguamente à própria constituição das oligarquias lusobrasileiras locais após a emancipação do estado da então província de São Paulo. Assim, desde a partir do final do século XIX alguns decendentes das famílias abastadas que foram estudar, principalmente, no Rio de Janeiro, quando voltaram para o Paraná envolviam-se com a fundação de jornais e revistas, concertos, clubes literários, pequenas exposições. Essa elite cultural de perfil interdisciplinar, pelo trânsito que disfrutava junto as esferas política, foi gradualmente ocupando os lugares institucionais na medida em que eles foram formados. Sob tal prisma, a questão da produção artística-literária local e sua alçada aos circuitos culturais nacionais (os quais eram centrados no eixo político-econômico Rio-São Paulo) esteve sempre presente nos debates característicos dos círculos artístico-literários paranaenses. Num primeiro momento, em razão da pequena produção de obras visuais, os esforços recaíram na produção literária. Segundo, Maria Tarcisa Bega:

Regionalmente, os próprios poetas construíram um tipo especial de crítica, diverso da nacional. Enquanto os expoentes (nacionais) buscavam analisar as produções quer em verso quer em prosa, do ponto de vista literário, apontando suas características formais e métricas, continuidades com o Romantismo, distanciamentos frente ao Parnasianismo, os críticos locais pretenderam garantir a visibilidade da literatura

<sup>523</sup> II Concurso Literário da Academia de Letras José de Alencar. In "Oh! As ideias da província...", *Joaquim*, n. 8, Curitiba, fev. 1947, p. 17

<sup>524</sup> TREVISAN, Dalton. "A geração dos vinte..." Op. Cit. (grifo nosso).

<sup>525</sup> LAZZAROTTO, Poty. Poty e a Prata de casa. *Joaquim*, n. 1, Curitiba: abril 1946, p. 6-7 (grifo nosso).

paranaense reafirmando primeiro a sua existência para depois discutir, do ponto de vista literário, sua pertinência.<sup>526</sup>

Assim, conforme mencionamos na seção dedicada às "Ideias e a cidade", a fixação do pintor norueguês Alfredo Andersen em Curitiba e sua intensa dedicação ao ensino artístico na cidade figuraram como fonte de muito orgulho por parte de vários agentes culturais atuantes nas primeiras décadas do século XX. A admiração por Alfredo Andersen foi celebrada e perpetuada nos espaços institucionais até muito depois da morte do pintor em 1935. O texto escrito para o catálogo do VI Salão Paranaense de Belas Artes em 1949 nos fornece uma dimensão da importância histórica e simbólica de Andersen na constituição do meio artístico da cidade.

Alfredo Andersen é um *caso singular na pintura brasileira*. Pela profunda, decisiva influência exercida no seu desenvolvimento. [...] Os pintores que vieram com Maurício de Nassau e os da Missão Francesa de Lebreton (1816), Debret, Nicolau, Felix e Augusto Taunay, Os Moreaux, Vinet, De Martino e George Grimm, pintaram a nossa gente, a nossa natureza, às vezes nada influenciando na pintura indígena nem no ensino. Os da Missão francesa prestaram inestimáveis serviços às belas artes, porque abriram novas perspectivas com a instituição do curso regular de artes, que ainda não tínhamos. Eram mestres e fundaram a Academia (Academia Imperial de Belas Artes) fazendo artistas. [...]

Nos Estados, a pintura nunca teve o influxo de *grandes artistas alienígenas*. Os nossos, que um Weingartner no Rio Grande do Sul; um Horácio Hora, em Sergipe; um Lopes Rodrigues, na Bahia; um Rosaldo Ribeiro em Alagoas, aprenderam fora. E nos Estados nem mesmo as escolas de belas artes acharam campo propício de florescimento.

*Alfredo Andersen assume, nesse programa, um caráter sensacional e de enorme importância para o ensino artístico do Brasil.* [...]

Poderia, sob os céus claros e a luz fascinante da terra das araucárias pintar o labor agradável das ceifas, o mar verde e ouro dos trigais ondulando voluptuosamente, a taça esmeraldina dos pinheiros voltada para o azul, as águas estrondosas das cataratas, o panorama sugestivo dos arredores curitibanos e fazer retratos.

Alfredo Andersen, porém, faz mais. Deixa-se vencer pelo meio, embriaga-se com o vinho da poesia da terra, ama a natureza esplêndida que o cerca, ama a gente, de convívio simples e carinhoso, elege o Paraná sua segunda pátria, fica. Não fica apenas.

*Faz muito mais do que qualquer outro estrangeiro: funda a pintura paranaense.*

[...] Andersen ensina e enriquece o Paraná com uma plêiade de artistas que honram o Brasil [...].<sup>527</sup>

É preciso acrescentar que esta visão de Carlos Rubens sobre a importância única de Andersen em termos nacionais era compartilhada por um vasto número de artistas-intelectuais paranaenses. Alguns deles desfrutavam do acesso à administração pública e aos espaços midiáticos. Assim nota-se que o protagonismo do pintor norueguês para a história e, sobretudo, na memória regional reside no argumento de que se o Paraná ficava "atrás" de

<sup>526</sup> BEGA, Maria Tarcisa. *Sonho e invenção...* Op. Cit., p. 44.

<sup>527</sup> RUBENS, Carlos. *Catálogo do VI Salão Paranaense de Belas Artes*, Curitiba para consulta a, 1949 – Disponível para consulta no Setor de Documentação do Museu de Arte Contemporânea - MAC-PR

outros estados da Federação por não ter em seu solo o florescimento da boa "arte", depois que um pintor como Andersen, cuja formação provinha das tradicionais academias europeias, criou em Curitiba a sua escola, o estado "passou à frente" das outras unidades da federação que não dispunham de um "grande artista alienígena" como o norueguês. O que vários agentes culturais dessa primeira metade do século XX acreditavam era que se, talvez, em outros campos o Paraná não se destacasse, graças a Andersen, ao menos ~~no~~ terreno das artes plásticas, pode o Paraná afirmar, em oposição às opiniões derrotistas, que aqui existe um ambiente artístico, e existe um patrimônio e um movimento de cultura".<sup>528</sup>

Como podemos notar, tal percepção se articula com aquele tipo de crítica *moderna* vislumbrada por Williams sobre a qualidade da sociedade e a arte que ela produz. Intelectuais curitibanos intensamente ativos – como Oscar Martins Gomes, que chegou a dirigir a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a Casa Alfredo Andersen e fez parte da Comissão de Folclore da Unesco<sup>529</sup> – propagavam discursos enaltecendo a importância do cultivo das *Belas Artes* para o desenvolvimento social do povo paranaense, e a figura de Andersen era chave nesse tipo de articulação. Em um artigo publicado na *Revista da Academia Paranaense de Letras* após a inauguração do III Salão Paranaense de Belas Artes de 1946, Oscar M. Gomes escreve:

[...] A par de tudo quanto proporciona o bem-estar material da civilização, não há integração da *cultura* num povo se dela não participam os valores *nobres do espírito*, imprimindo-lhe maior consistência na unidade social e mais *fixidez no sentimento coletivo de pátria*.

Sem o cultivo das belas artes, como a poesia, a música, a pintura, a escultura, não é possível manter um alto padrão espiritual, de modo a reagir contra as tendências inferiores do ego [...].

A sorte de uma aventura ao longo dos mares fez aportar certo dia ao Paraná o norueguês Alfredo Andersen, que aqui permaneceu a pedido de esclarecido governador de então (Vicente Machado), a fim de, como anotou esses estadista, ajudar a educar o nosso povo.<sup>530</sup>

Interessante é notar aqui dois elementos ideológicos presentes no texto. Primeiro, é o sentido conferido à palavra "cultura" no trecho, "integração da cultura num povo". Aqui o termo não encontra relação com as elaborações simbólicas produzidas por um determinado grupo de pessoas que compartilham das mesmas condições geográficas, sociais e temporal, ou seja, um povo. Cultura, para Gomes, se refere estritamente àquele sentido, cujo uso foi localizado por Williams no começo do século XIX: "um estado geral de desenvolvimento intelectual no conjunto da sociedade" que, mais tarde, correspondeu "ao corpo geral das

<sup>528</sup> *O Dia*, Curitiba, 4 nov. 1943.

<sup>529</sup> *Dicionário Histórico-Bibliográfico do Estado do Paraná*, Op. Cit, p. 192-3

<sup>530</sup> GOMES, Oscar Martins. "III Salão Paranaense de Belas Artes", *Revista da Academia Paranaense Letras*, n. 12, ano 4, Curitiba, 4 dez. 1946

artes".<sup>531</sup> A "nobreza" desse "corpo geral" esteve historicamente vinculada a uma perspectiva eurocêntrica, o que explica a imprescindibilidade e o valor de Andersen para a "cultura" no Estado. Gomes avança seu raciocínio afirmando que mais do que educar o povo, os nobres valores da arte servem, sobretudo, ao interesse da "disciplina social."<sup>532</sup> E conclui que a realização do Salão de Artes oficial tem importância ímpar nesse processo, pois "[...] O Governo empresta-lhe todo prestígio, os artistas acorrem, o povo aplaude e todos contribuem para o objetivo máximo, que é o apuro das qualidades primaciais do espírito."<sup>533</sup>

Vale relembrar que a recorrência desse tipo de discurso não estava restrita ao contexto aqui discutido. A comparação da modernidade latino-americana com imagens otimizadas de como esse processo ocorreu em países europeus aparece de diversas formas nas práticas discursivas de agentes culturais de vários centros urbanos. Como elucida Canclini, a "adoção de ideias alheias com sentido impróprio observável em grande parte da arte e da literatura latino americana"<sup>534</sup> acentua ainda mais a concepção de desajuste cultural inerentes a tantos cenários intelectuais. Essas "ideias fora do lugar" conforme nomeou Roberto Schwarz não podem ser entendidas sem termos em conta as próprias relações de produção no país. Segundo o autor, as ideias liberais com pretensões sempre universalistas que caracterizam o sistema capitalismo sofrem alterações conforme os contextos onde são adotadas. No Brasil, por exemplo, o paradoxo reside na adoção em parte do ideário liberal do capitalismo ocidental num contexto onde a realidade era a prática da escravidão até fins do século XIX.<sup>535</sup> Nesse sentido, Jameson também alude que as referências aos modelos culturais europeus que caracteriza os cenários urbanos fora do eixo Atlântico-Norte tem suas raízes fincadas nas estruturas político-econômicas da história ocidental:

(...) desde há muito tempo, todas as nações-Estados viáveis do mundo de hoje tem sido 'modernas', em qualquer sentido que isso possa conceber, do tecnológico em diante: o que se encoraja é a ilusão de que o *Ocidente possui algo que ninguém mais tem - mas que deviam desejar pra si próprios*. Esse misterioso algo pode então ser batizado de 'modernidade' e ser longamente descrito por aqueles chamados a vender o produto em questão.<sup>536</sup>

Com efeito, observamos que mesmo quando os críticos locais afirmavam a fecundidade da produção literária paranaense, como verificou Bega<sup>537</sup>, a comparação com modelos europeus se fazia presente para enaltecer o "característico" do estado, como no caso

<sup>531</sup> WILLIAMS, Op. Cit, 1959, p. 18

<sup>532</sup> Ibidem.

<sup>533</sup> Ibidem.

<sup>534</sup> CANCLINI, Op. Cit, p. 77.

<sup>535</sup> SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar" in. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 59-80

<sup>536</sup> JAMESON, Op. Cit., p. 17-8

<sup>537</sup> BEGA, M. T. Op. Cit., p. 44.

do simbolismo. O simbolismo fora consagrado pela própria cena local como o triunfo paranaense no campo da literatura nacional, e Emiliano Perneta, aclamado o "Príncipe" dos poetas simbolistas.<sup>538</sup> Mas a suposta glória da poesia simbolista no Paraná era atribuída também à semelhança entre o clima e a geografia local e a Europa, bem como à presença da imigração europeia e, portanto, ao "tipo psicológico paranaense" que condizia com a sensibilidade do movimento literário francês.<sup>539</sup> A afirmação do vínculo cultural com a Europa foi sempre habitual entre a intelectualidade paranaense como um fator de distinção perante aos demais estados. Assim, em maio de 1947, Bento Munhoz da Rocha Neto (que seria eleito governador do Paraná em 1951) profere um discurso durante a solenidade promovida pela Câmara dos deputados federais em razão da despedida de seu companheiro na Constituinte, o parlamentar Nestor Duarte, sobre as diferenças entre nortistas e paranaenses:

Sou, de fato, um homem do sul. Mas já fui à Bahia. Trago a marca do meu planalto, que nesta época do ano, já fica branco de geada. Sinto a nostalgia da neve que o europeu sente ao aclimatar-se no Brasil.

A minha ilha paranaense, onde se misturam populações de todos os países do mundo [...] vai amadurecendo e adquirindo característicos próprios dentro do arquipélago brasileiro. [...] Os seus homens são, pelo temperamento, introspectivos e recolhidos. São o que os sociólogos americanos chamam de apolíneos em contraposição aos dionisíacos, aqueles temperamentos constantemente voltados para o exterior e para as vibrações do momento em que se está vivendo.

Acostumamo-nos a ver o nortista enquadrado no segundo tipo [...] que, sobre esse aspecto tem grandes afinidades com o gaúcho.[...]

Nestor Duarte [...] é tipicamente o nortista que nós imaginamos. Expansivo, com a sensibilidade à flor da pele e a palavra na ponta da língua, sociável e [...] dionisíaco.[...]

O norte começou primeiro. [...] Pode começar primeiro. A civilização lá não encontrou a barreira da Serra do Mar, que tanto retardou o acesso aos nossos planaltos do sul. [...] Um Brasil que tem suas particularidades. É mais frio. O seu elemento humano que aos poucos começa a predominar é de origem europeia mais recente [...]. Estamos construindo um aspecto novo no Brasil [...]<sup>540</sup>

Ora, se a "qualidade de uma sociedade pode ser auferida pela arte/literatura que ela produz", tanto políticos quanto artistas intelectuais paranaenses declaravam seu parentesco e semelhança com a cultura europeia, indiscutivelmente hegemônica e considerada sinônimo de "civilização". No mesmo sentido, a tradição literária local era associada ao movimento basicamente francês, como foi o simbolismo. Paris era considerada a capital do mundo. Como afirma Ana Paula Simioni, a "obtenção" da modernidade promoveu, justamente, a integração

<sup>538</sup> Em 1911 é realizada uma cerimônia oficial na qual Emiliano Perneta é declarado o "Príncipe dos poetas" in. *Dicionário Histórico Biográfico do Estado do Paraná*, Op. Cit. p. 363.

<sup>539</sup> Sobre a diferenciação da imagem do Paraná perante a São Paulo consultar: CAMARGO, G. Leão. *Paranismo...* Op. Cit., p. 21-71

<sup>540</sup> ROCHA NETO, Bento Munhoz. Discurso proferido em 1 mai. 1947, publicado in. *Joaquim*, n. 12, Curitiba, ago. 1947, p. 3

das regiões consideradas marginais aos ~~movimentos~~ movimentos culturais centrais, mas a partir de valores e estratégias que lhe eram próprios.”<sup>541</sup>

Sem negar o vínculo entre o Paraná e o simbolismo, Temístocles Linhares foi ainda mais além:

Quando se escrever a história do simbolismo no Brasil [...], chegar-se-á a resultados interessantes em relação ao caso paranaense, já que ele aqui não se apresentou como um simples reflexo, uma moda passageira, com caracteres postíços e sem raízes na terra. [...] Sim, poesia é acima de tudo liberdade, libertação. Estava certo Sr. Tristão de Athayde [...]. E porque essa libertação implica em certa *autenticidade* de movimentos, em impulsos da própria natureza, chegamos ao ponto que desejaríamos ficar, *defendendo a tese de que o simbolismo no Paraná teve feições características e bem concordantes com a sua psicologia social, assim como com a paisagem tantas vezes europeia que nos circunda e que nos levava naqueles tempos, bem como sucedia com os europeus, à prática dessa nova forma de poesia, que não era descritiva, mas que antes procurava mais sugerir do que descrever.*

Não é ocioso lembrar que os recursos da sugestão são bem maiores do que os da descrição [...] – o nosso estado de espírito, aquilo que nos era já constitucionalmente próprio, em nossos começos de vida regional, encontrava no simbolismo, *não apenas no simbolismo estético, mas também no simbolismo ético e filosófico, sem falar no geográfico em tantos aspectos igual ao europeu, uma forma de expressão original que nos permitia afirmar o nosso ser, muito mais voltado para o mundo de nossa representação do que para as realidades da vida exterior.* [...] Já que vivemos aqui pugnando por fugir de nossa própria realidade, por fugir de nosso próprio contorno. *O interesse que nos despertam os problemas estrangeiros só é comparável à nossa atitude suicida pelo o que acontece entre nós.* [...]

Consideradas estas, não seria difícil encontrar para o simbolismo no Paraná a sua linha coerente de desenvolvimento. *Fatores não só de ordem geográfica e climática o explicavam. Produto de um caldeamento muito maior que outro brasileiro qualquer em matéria de raças, o paranaense se fez bem um homem "ressentido" [...], um tímido por temperamento, um cultivador de interioridades [...]*

Pertencendo a uma região preferida pelos povos de emigração, com diversas colonizações já radicadas nela e exercendo sobre ela também as suas influências, *o paranaense se sentiu muitas vezes só e sem uma tradição suficientemente forte para não se deixar flutuar [...].*<sup>542</sup>

A reflexão de Linhares é emblemática, pois, ao mesmo tempo em ele que reconhece o simbolismo como a "forma de arte ou de poesia mais adequada"<sup>543</sup> para expressar o "estado de alma"<sup>544</sup> no Estado, não o faz valorizando o Paraná pelas similaridades climáticas ou geográficas com a Europa, ou tampouco pela essência europeia do povo constituído de imigrantes como era comum. Compara o estilo de linguagem característico ao simbolismo às disposições psicológicas do paranaense a partir de um *nexo pejorativo* de uma "atitude suicida". Assim como os poetas simbolistas, também os paranaenses tinham certa disposição

<sup>541</sup> SIMIONI, Ana Paula C. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. In. *Perspective*, v. 14, pp. 1-31, 2014, p.5

<sup>542</sup> LINHARES, Temístocles. "Raízes do simbolismo no Paraná" (trecho de ensaio), *Joaquim*, n. 6, Curitiba, nov. 1946, p. 5

<sup>543</sup> Ibidem.

<sup>544</sup> Ibidem.

para a imprecisão e sugestão de formas impregnadas de conteúdos oníricos e idealizados. No entendimento do autor, "o paranaense não confiava em si e por isso se refugiava no simbolismo"<sup>545</sup>. A própria definição identitária do estado que se desmembrou de São Paulo, "não passava de um simples valor de possibilidade que podia se desvanecer a cada instante."<sup>546</sup> Isto é, em alguma medida, Linhares rotula as produções simbolistas paranaenses como *artificiais* e restritas a uma pequena elite.

Só aqui alguns elementos presentes nos referidos textos icônicos publicados na *Joaquim*, analisados por Luiz C. S. de Oliveira, e reproduzidos como "prova" do atraso cultural pela historiografia, passam a fazer mais sentido. Os próprios nomes escolhidos como títulos dos textos nos dizem muito. Chamar Emiliano de "poeta medíocre", dizer que o Paraná sempre se contentou com "a prata de casa" e clamar "abaixo Andersen!" - fazia parte dos discursos perpetrados contra os *–eleitos* no meio institucional paranaense. Os que se sentiam excluídos ou não representados pelas produções artísticas apoiadas nos pelas elites dirigentes qualificavam a simbologia paisagística visual e textual das obras de Alfredo Andersen e de Emiliano Perneta como artificiais e afastada das questões *–reais*". A celebração em torno desses autores era acusada de opressiva e improdutivo. E a culpa pelo retardo cultural do local em pleno anos 40 ficava com os "donos da arte no Paraná", perpetuadores de tal celebração. O problema era a compra de "valores garantidos", como insistiu Trevisan ao parafrasear Jean Cocteau.<sup>547</sup>

Vale ressaltar que a instauração do Estado Novo varguista não provocou mudanças drásticas na disposição entre as relações dos dirigentes e intelectuais no Paraná. Membros da elite local continuaram desempenhando funções públicas, mesmo que nem sempre vinculadas à área da cultura. Valfrido Piloto, por exemplo, foi artista-intelectual que fez parte do grupo modernista estudado por Regina S. Iorio. Piloto colaborou em diversos jornais locais desde a década de 1920. Escreveu biografias de movimentos e artistas do Estado<sup>548</sup>. Foi nomeado por Manoel Ribas, em 1934, para o cargo de Delegado de Polícia e fez parte da Secretaria de Segurança durante o Estado Novo.<sup>549</sup> No mesmo cenário, as homenagens a Andersen e as

---

<sup>545</sup> Ibidem.

<sup>546</sup> Ibidem. P. 6

<sup>547</sup> TREVISAN, D. "Emiliano, poeta medíocre" Op. Cit., 1946

<sup>548</sup> A mais famosa foi a de Andersen, na qual Piloto publica uma série de entrevistas realizadas com o pintor norueguês, de quem Piloto era próximo. In. PILOTO, Valfrido. O acontecimento Andersen. Curitiba: Mundial, 1960

<sup>549</sup> *Dicionário Histórico-biográfico do Estado do Paraná*. Op. Cit., p. 369-70.



rememorações do triunfo simbolista parecem ter se acomodado na própria conformação ideológica nacionalista do Estado Novo.

Assim, em certa medida, podemos interpretar esse mal-estar por parte de alguns artistas-intelectuais frente às relações entre a política e o protecionismo artístico no Estado como efeito do que Roberto Schwarz chamou de *—institucionalização do favor*<sup>550</sup>. Para o autor, tal contradição é característica dos projetos emancipadores associados à modernidade em toda a América Latina. Pois, os conflitos entre os modos burgueses e latifundiários escravistas geraram o "homem livre" dependente, isto é "nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande"<sup>551</sup> político, proprietário, investidor, etc. A partir de tal constatação, Schwarz afirma: *—Ofavor é nossa mediação quase universal*".<sup>552</sup> Habitantes históricos dessa classe intermediária, os artistas plásticos, escritores e literatos mantêm com os que detêm o poder político e econômico uma relação de dependência através da prática de favores. Dando continuidade à leitura de Schwarz, Canclini retoma:

É verdade que, enquanto a modernização europeia se baseia na autonomia da pessoa, na universalidade da lei, na cultura desinteressada, na remuneração objetiva e sua ética do trabalho, o favor praticava a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada e a remuneração de serviços pessoais [...].<sup>553</sup>

O que Schwarz faz questão de assinalar é que a matéria sobre a qual o artista trabalha ao mesmo tempo em que a cria não é informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência"<sup>554</sup> Portanto, o autor conclui que o movimento que estabelece rupturas e períodos na história da produção artística em um determinado local é decorrente do uso local do ideário burguês limitado pela configuração social híbrida dos latino Americanos. *—Otique-taque das conversões e reconversões de liberalismo e favor é o efeito local e opaco de um mecanismo planetário*".<sup>555</sup>

Ou seja, mais do que nos atermos às críticas empreendidas - sobretudo pelos moços da *Joaquim* contra os *—favorecidos*" pelo poder público - ou aos discursos contrários, pautados na defesa das instituições artísticas e na qualidade das obras valorizadas pelo estado, o que importa é perceber que o local onde tais embates se processam configura-se num espaço de lutas de representação.

---

<sup>550</sup> SCHWARZ, R. Op. Cit. 60

<sup>551</sup> Ibidem, p. 64

<sup>552</sup> Ibidem.

<sup>553</sup> CANCLINI, Op. Cit., 2000, p. 77.

<sup>554</sup> SCHWARZ, Op. Cit., p. 80

<sup>555</sup> Ibidem, p. 74

Não estamos com isso negando a existência de "prediletos" ou afirmando que eles foram inventados pela *Joaquim*. O escritor Newton Sampaio já havia feito críticas ao protecionismo artístico regionalista uma década antes dos *moços*. Mesmo antes da criação da revista, Wilson Martins já escrevia nos jornais cariocas acerca da influência "verdadeiramente opressiva e esterilizadora" de Alfredo Andersen, acusado por Martins de ter fechado "completamente todos os caminhos para libertação."<sup>556</sup> A questão é que não devemos tomar tais discursos como uma correspondência *direta* à realidade daquele período, e, sim, como articulações elaboradas por pessoas em seus lugares de ação.

Dessa forma, é válido salientar que os debates polarizados entre as visões sobre o atraso artístico-literário, o conservadorismo da "província" e as que exaltavam talentos, instituições e obras paranaenses não são suficientes para identificar perfis discursivos precisos sobre o "moderno". Como se todos os artistas-intelectuais que não participaram da revista *Joaquim* estivessem em plena harmonia com a situação da arte produzida no estado. Destacamos, por exemplo, a resenha crítica publicada por Nelson Luz após a realização do IV Salão Paranaense para demonstrar que a "província" não era apenas a casa dos *moços*:

Devo dizer; de início, que *da província, é claro, só pode sair coisa provinciana*. Lembro-me de uma entrevista em que Picasso falava sobre o ambiente artístico em Paris. E afirmava [...] que de uma laranjeira (Paris) só poderíamos esperar laranjas (arte arejada). Em proporção a Picasso [...], os nossos pinheiros só poderão dar frutos pinhões, mas é claro! [...] O IV Salão Paranaense foi a feira dos pinhões. Alguma falta de seleção, pois a oferta era pequena e eram fracos e carunchados. Isso fez com que os pinhões maiores parecessem gigantes de boa qualidade. Houve, entre o povo, quem apreciasse somente os frutos pequenos e carunchados. Hábito de compra, ali na feira da Praça 19, as batatas pequenas, porque, afinal de contas, rendem mais na panela, embora dêem mais serviço! Vida de pobre é o diabo! [...] *Fala-se agora na fundação da Academia* A ideia é interessantíssima e se se souber aproveitar os valores, daremos um pulo imediato para adiante.<sup>557</sup>

Nelson Luz foi um dos críticos locais mais ativos nos jornais a partir da criação do Salão Oficial. Em 1947, em outra crítica publicada também no jornal *Gazeta do Povo*, ele diz reconhecer o avanço nos trabalhos "na linha moderna [...] embora ainda com certo lastro provinciano"<sup>558</sup>. Ou seja, apesar de jamais ter escrito na *Joaquim*, Nelson Luz também se sentia vivendo em uma "província". Na "terras dos pinhões", pobre culturalmente, mas que poderia ser menos atrasada caso tivesse uma Academia de Belas Artes. Poderia avançar rumo ao "moderno", ser mais laranja e menos pinhão. Vale notar que a figura da "laranjeira" é cambiável. Às vezes, é Paris, como na crítica de Luz, em outras, pode ser cidades como Rio

<sup>556</sup> MARTINS, W. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1945.

<sup>557</sup> LUZ, Nelson. Ecos do Salão Paranaense. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 jan. 1948 (grifo nosso).

<sup>558</sup> LUZ, Nelson. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 dez. 1947.

de Janeiro e São Paulo - por exemplo, quando resenhas escritas por críticos de jornais curitibanos foram colocadas ao lado de resenhas produzidas por críticos paulistas, como Sérgio Milliet, ou cariocas, como Quirino Campofiorito, com a intenção de depreciar os textos paranaenses ao compará-los com críticos necessariamente de fora da *provincia*.<sup>559</sup> Outras vezes a analogia do pinhão serve ao Brasil inteiro. É o que afirma o escritor carioca Octavio de Faria depois de ler a obra "Instantâneos Paranaenses", de Brasil Pinheiro Machado, publicados nos números de fevereiro e abril de 1930 da revista *A Ordem*.<sup>560</sup> Faria reflete:

Brasil Pinheiro Machado deixou dito de um modo felicíssimo sobre o Estado do Paraná o que eu sempre sonhara dizer sobre o Brasil em geral. [...] Estamos para certos povos no mesmo nível de inferioridade do Paraná em relação a São Paulo [...]. E ia dizendo "falta-lhe o lastro dos séculos [...]. E olhando as oscilações de tudo, dos costumes indo e vindo, nem sempre evoluindo, [...] eu poderia afirmar sem errar por muito que o paranaense não existe." Mas, pensava eu: - Não é o Brasil todo que o autor está descrevendo? A quem mais do que nós falta o 'lastro dos séculos'? Que país melhor do que o nosso forma, política e socialmente, artística e culturalmente, "nessa retaguarda característica de incaracterísticos?" Que povo melhor do que o nosso pode dizer - "o brasileiro" não existe. [...] E ia adiante: "O Paraná é um Estado sem relevo humano". A traduzir - *O Brasil é um país sem relevo mundial*. [...] E um trecho mais adiante: "A história do Paraná se resume na marcha da colonização (iniciativa de fora) sobre a selvageria, a semi-civilização ou o deserto". E o que foi a história do Brasil durante todos esses séculos senão "a macha da colonização (iniciativa de fora) sobre a selvageria, a semi-civilização ou o deserto"? [...] Felizmente para mim o autor não vai mais adiante na identificação do caso do Paraná ao do Brasil - e não escreve a frase que tanto temi ver aparecer - O Estado do Paraná é a imagem exata do Brasil.<sup>561</sup>

Como se nota, a desvalorização do local em favor do global - ou da periferia atrás do centro - é radicalizada na imagem do Brasil em relação ao mundo. Deve-se à "iniciativa de fora" a marcha contra a "selvageria" característica. É de fora que chegam os "valores nobres" tão caros ao ideário iluminista que qualificam uma "civilização". Assim, na percepção histórica de Faria, analogamente à posição do Paraná frente a São Paulo, também o Brasil se situava em nível de inferioridade em relação a centros mais *avançados*.

Dessa maneira, como afirmam Schwarz e Canclini, estudar a polarização quanto à própria oscilação de posições artísticas em um determinado contexto é uma forma

<sup>559</sup> Como exemplo a seção "Crônicas Paralelas", na qual dois textos sobre o pintor italiano Silvio Nigri são dispostos lado a lado. No primeiro Q. Campofiorito expõe: "[...] A crítica, realmente honesta, deve denunciar o baixo comércio de arte. [...] Eu quero referir-me à mostra de Silvio Nigri [...] Não oferecendo nenhum valor artístico, não deve ser considerada pela crítica mais responsável [...]". Na contramão, João Chorosnick, crítico de arte do jornal curitibano *Diário da Tarde*, afirma: "[...] o grande artista Silvio Nigri é um ser humano bem educado e gentil [...] Nigri é um ótimo desenhista, e tem uma coleção de obras criadas por um grande talento, que de um modo original reproduz o trabalho do Criador [...]". *Crônicas Paralelas. Joaquim*, n. 1, Curitiba, abr. 1946, p. 5.

<sup>560</sup> A referência se encontra ao fim do texto FARIA, Octavio. "Paraná, a imagem do Brasil", in *Maquiavel e o Brasil*, 1931, p. 117-8, Apud. *Joaquim*, n. 7, Curitiba, dez. 1946, p. 17

<sup>561</sup> Ibidem. (grifo nosso)

particularmente profícua para entender como se processam as relações entre as diversas camadas da sociedade. Sob tal ângulo, os sentidos atribuíveis ao par centro/periferia são difusos como o são os modos de experiência artística-intelectual que "tendem a assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de transformá-la"<sup>562</sup>. Segundo Canclini, de forma geral, o traço central no meio artístico-literário dos centros urbanos na América Latina passa justamente pelas tentativas de ~~articular~~ o local e o cosmopolita, as promessas de modernidade e as inércias das tradições",<sup>563</sup> além das lutas pela conquista de um espaço autônomo, tendo como obstáculo o precário mercado artístico e literário e acrescentando a isto, ainda, a reorganização consciente e constante da cultura como forma de recriar as desigualdades.<sup>564</sup>

Teorias como as Roberto Schwarz e de Nestor Canclini – que interpretam tais anseios (comuns a outros meios artísticos e literários latino-americanos) como desdobramentos de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo"<sup>565</sup> – são reincidentes na historiografia dos modernismos latino-americanos. Sob tal viés, os muitos e distintos modernismos latino americanos comungariam uma situação definida por forças de diversas temporalidades que se confrontam ao mesmo tempo em que coexistem sem que uma anule a outra. Essa leitura que Canclini realiza sobre as propostas artísticas de renovação nos meios latino-americanos se baseia no esquema tripartite teorizado pelo intelectual da *New Left*, Perry Anderson. Para esse autor, o modernismo surge na intersecção das temporalidades. No esquema das três forças, quando um grupo social dominante e os valores culturais institucionalizados que o representam persistem além de seu tempo (algo como uma oligarquia aristocrática ultrapassada pelo próprio desenvolvimento empreendedor burguês), este grupo e seus mecanismos de representação são confrontados pela insurgência, "ainda incipiente, e portanto essencialmente *nova* no interior dessas sociedades, das tecnologias ou invenções-chaves da segunda revolução industrial — telefone, rádio, mídias, automóvel."<sup>566</sup> O último pilar formador do modernismo é composto pela proximidade imaginativa de mudança drástica na estrutura social, lembrando que a "extensão da esperança ou da apreensão suscitadas pelo prospecto"<sup>567</sup> de tal transformação pode variar amplamente. Essa proximidade imaginativa de uma mudança drástica engendra

---

<sup>562</sup> CANCLINI, Op. Cit., 2000, p. 77

<sup>563</sup> Ibidem. p. 82.

<sup>564</sup> Ibidem.

<sup>565</sup> Ibidem., p 74.

<sup>566</sup> ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução" Op. Cit., 1986, p. 8

<sup>567</sup> Ibidem.

toda uma nova dinâmica; assim, o que antes era convencional tanto aos padrões comportamentais quanto às próprias representações visuais e literárias fornece o que Jameson nomeia como ~~um~~ difundido sentido de sufocação e de insatisfação, do qual até agora *rupturas não tematizadas* são aguardadas.”<sup>568</sup> No que toca especificamente o contexto latino americano, as produções simbólicas entre as quais estão as artes visuais e literárias tem suas soluções finais submetidas a própria estrutura tríplice condicionante: 1) conflitos internos, 2) dependência exterior e 3) utopias transformadoras.

De fato, como destacamos no prelúdio do trabalho, Curitiba vinha experimentando uma série de fenômenos que se relacionam com esquema explicativo de Perry Anderson. Entre eles o desenvolvimento do parque gráfico em razão da ampliação do comércio da erva-mate nos início do século XX. Depois, com a Revolução de 30 e ascensão de Getúlio ao poder, que certamente mexeu com as expectativas de participação na política do país de grupos que estiveram excluídos do poder na República Velha. A subsequente institucionalização, o aumento do nível educacional e a dilatação da camada que chamamos "classe média", com seus circuitos de consumo e serviços, também engendrou novas disposições. O despontar da lucrativa economia cafeeira já em fins dos anos 40, a intensificação da industrialização, o fim da Segunda Guerra e do autoritarismo do Estado Novo arrematam e renovam as crenças na possibilidade de uma mudança drástica (para pior ou para melhor). Todas essas circunstâncias, sem dúvida alguma, anunciam ~~algum~~ iminente alargamento do próprio espaço social”<sup>569</sup>. Todavia, conforme Jameson reitera, a relação entre tais mudanças e as transformações artísticas não é sempre deliberada.

A proposta não é que os artistas do moderno ocupem o mesmo espaço que essas novas forças sociais, nem mesmo que manifestem qualquer simpatia ideológica ou conhecimento existencial delas, antes que *sintam aquela força gravitacional à distância*, e que sua própria vocação pela mudança estética e as práticas artísticas novas e mais radicais se sinta poderosamente reforçada e intensificada pela nascente convicção de que a mudança radical está ao mesmo tempo à solta no mundo social externo.<sup>570</sup>

Assim, com o auxílio das contribuições teóricas de Charles Harrison, entendemos que mais do que um movimento que visa à desconstrução para permitir a reconstrução de padrões estéticos, poéticos e estilísticos, o modernismo ~~pode~~ ser pensado como uma forma de tradição, mas que se mantém numa espécie de tensão crítica em relação à cultura mais

<sup>568</sup> JAMESON, Op. Cit., p. 159

<sup>569</sup> Ibidem, p. 159

<sup>570</sup> Ibidem

amplamente circundante.”<sup>571</sup> Entretanto, é preciso ter em mente que a leitura aqui apresentada sobre os debates e versões dos “modernismos” em Curitiba na década 1940 decorre de nossa localização privilegiada no tempo presente, daquele *anacronismo* mencionado no segundo capítulo dessa dissertação. Pois, ao menos no que diz respeito ao discurso daqueles envolvidos com revista Joaquim, não havia *modernismo* nenhum.

### 3.2.2 "Simplesmente arte"

O arranjo de posicionamentos críticos sobre o moderno em torno da questão da arte e da literatura produzidas nas regiões de participação política periférica no contexto nacional é uma das bases obrigatórias para compreendermos a negação do modernismo por parte de alguns colaboradores da *Joaquim*. “A experiência literária, a cultura de um modo geral, não pode ser privilégio de ninguém”<sup>572</sup>, afirmou o crítico baiano Adalmir da Cunha Miranda em seu depoimento publicado no número final da *Joaquim*, em dezembro de 1948. Miranda salienta a necessidade de colocar abaixo “o tabu da *metrópole* como pioneira dos avanços literários e artísticos influentes e vultosos”<sup>573</sup>. Assim, na visão do crítico, as revistas literárias da *nova geração* criadas em vários estados ao longo da década que tinham papel expressivo eram, justamente, aquelas que “bastavam a si mesmas” e com isso se emanciparam dos “donos da literatura nos seus redutos metropolitanos aparentemente inexpugnáveis.”<sup>574</sup> Os “donos” nesse enquadramento só poderiam ser os “modernistas com a sua semana.”<sup>575</sup>

No recorte aqui estudado, o modernismo paulista foi, de forma geral, caracterizado por concepções negativas a seu respeito, considerado leviano em termos político-ideológicos e marcado gratuidade das pesquisas formalistas.<sup>576</sup> Mas, devido à proeminência historiográfica do movimento modernista, as próprias críticas e releituras desses movimento são passíveis de serem historicizadas, tal como procede Francisco Alambert e Ana Paula C. Simioni.<sup>577</sup> Os procuram refletir sobre como a Semana de 1922, impregnada de contradições e permanências

<sup>571</sup> HARRISON, Op. Cit., p. 14

<sup>572</sup> MIRANDA, A. da Cunha. *Joaquim*, n. 21, Curitiba, dez. 1948, p. 9

<sup>573</sup> Ibidem.

<sup>574</sup> Ibidem.

<sup>575</sup> Ibidem.

<sup>576</sup> MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade modernista* sua dimensão filosófica, Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978. p.13

<sup>577</sup> ALAMBERT, Francisco. “A fantasmagoria da Semana”, in. FREITAS; KAMINSKI (orgs) *História e Artes – encontros disciplinares*, São Paulo: Itermios, 2013; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. —Modernismo no Brasil: campo de disputas”. In.; BARCINSKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: pré história aos anos 60*. São Paulo: WMF Martins Fontes – edições SESC, 2014. p. 233-263; SIMIONI, Ana Paula C. —Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”. In. *Perspective*, v. 14, pp, 1-31, 2014

(como a própria história do Brasil moderno marcada pela simultaneidade dos debates abolicionistas e republicanos em meio às "novas ondas trazidas pela civilização industrial moderna"<sup>578</sup>), se tornou o fato histórico mais importante no nível cultural brasileiro. "Reconstituída e desconstruída" a Semana foi sempre parte dos discursos utópicos e distópicos mobilizados por artistas-intelectuais que refletiam sobre o lugar e a função das artes no futuro e no passado do Brasil.

Dessa forma, é importante observar que o momento geral no qual não só *Joaquim* mas todos os debates considerados nesse capítulo estão inseridos as discussões travadas nos periódicos culturais do país apresentam um balanço negativo do movimento que teve como palco a cidade de São Paulo na década de 1920. Ao que parece, negar o modernismo era mesmo de bom tom naquele momento. Tanto que o próprio Mario de Andrade se confessou afastado ideologicamente de seu passado modernista em 1944, então avaliado pelo intelectual como alienado de um comprometimento político efetivo.<sup>579</sup>

Como já salientamos, no plano teórico não existe um significado único para a palavra *modernismo* já que sua natureza tem mais a ver com certa "tensão crítica em relação à cultura mais amplamente circundante"<sup>580</sup> do que com algum programa artístico-literário com características fixas e pressupostos estéticos positivados. Tal distinção é importante para compreender aquilo que o historiador Marcos Napolitano chama de *longo modernismo*, no qual se inscrevem os muitos e heterogêneos projetos propostos por artistas-intelectuais nos diversos centros metropolitanos do país ao longo do período compreendido entre 1920 e 1968.<sup>581</sup> Mas, no contexto analisado, falar em modernismo remetia diretamente ao movimento paulista dos anos 20. Esta percepção se evidencia na particular preocupação demonstrada pelos editores da *Joaquim*, quando se utilizam do recurso editorial do "quadro explicativo" (da mesma maneira que fazem para contextualizar a importância do conto de Koestler), esclarecendo que o comentário do escritor gaúcho Érico Veríssimo sobre o "movimento modernista que se desenvolve no Paraná" não correspondia ao movimento de renovação intentado por *Joaquim*. Este tinha *ambições modernas e não modernistas*. "Os que puderem fazer a distinção entre as duas palavras saberão o que isso quer dizer."<sup>582</sup>

---

<sup>578</sup> ALAMBERT, Op. Cit., p. 167.

<sup>579</sup> Ibidem, p. 170

<sup>580</sup> HARRISON, Op. Cit., p. 14

<sup>581</sup> NAPOLITANO, Op. Cit., p. XVI

<sup>582</sup> *Joaquim*, n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 3. Conforme mencionamos, os quadros com notas explicativas raramente tinham autoria reconhecida.

Atender ao desafio proposto no quadro explicativo da edição n.º 11 da *Joaquim* é tentar “fazer a distinção” entre “ambições modernas e modernistas” investigando as tensões próprias do período, mas, para isso, é preciso percorrer, ainda que de forma rápida, o “solo ideológico”<sup>583</sup> próprio do modernismo paulista. Analogamente aos debates que têm sido expostos sobre as artes no Paraná, também no modernismo paulista a questão da dependência ou autonomia dos modelos culturais periféricos em relação aos modelos centrais, no caso europeus, sempre estiveram presentes. Conforme investiga Eduardo Jardim Moraes o modernismo originado no ambiente paulista dos anos 20 se caracteriza em duas fases diferentes.

A primeira é atravessada pela preocupação com a renovação estética expressa na Semana de 22. Nesse ponto, os “modernistas da primeira hora”, ou a chamada “geração futurista”, se esforçam para colocar as produções artísticas nacionais no mesmo nível de “modernidade” que as Vanguardas europeias<sup>584</sup>. Contudo, por mais que as experiências vanguardistas tenham sido reutilizadas nas propostas de reformulação modernistas, Moraes sugere que o importante “não é referir esse momento da história à problemática cultural europeia, mas analisar a ressonância desse momento em nossa história sobre uma discussão que já se travava na tradição cultural do país.”<sup>585</sup>

A partir de 1924, a atenção do modernismo paulista se volta de forma mais ampla para a questão da realidade nacional. Como coloca Oswald de Andrade em seu famoso *Manifesto pau-brasil*, acertado “o relógio império da literatura nacional”,<sup>586</sup> era hora de iniciar o “processo de descoberta do Brasil.”<sup>587</sup>

Para compreender os pressupostos filosóficos dessa “descoberta”, Eduardo J. Moraes analisa a obra de Oswald de Andrade e a de Plínio Salgado e aponta que a questão da brasilidade presente em ambas compartilha raízes na produção literária do maranhense Graça Aranha. Moraes conclui que os pressupostos da *filosofia da ação* em Graça Aranha, somados às conjunturas políticas e sociais particularmente críticas após o crescimento do tenentismo e do divisionismo político no contexto nacional, revelam “para os modernistas uma nova dimensão de seu movimento.”<sup>588</sup> De acordo com o autor, a ineficácia da República Velha em

<sup>583</sup> A expressão foi forjada pelo estudioso Eduardo Jardim de Moraes e utilizada na análise das questões filosóficas que envolveram o modernismo paulista dos anos 20. In. MORAES, Eduardo J. Op. Cit., 1978.

<sup>584</sup> Ibidem, p. 82

<sup>585</sup> Ibidem, p. 16

<sup>586</sup> ANDRADE, Oswald de. “Manifesto pau-brasil”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1924

<sup>587</sup> Ibidem.

<sup>588</sup> MORAES, Op. Cit., p. 76



se manter, a eclosão da Revolução Paulista de 1924 e a radicalização do tenentismo, cujo o ápice é a Coluna Prestes, tornam cada vez mais indistintos os limites entre a prática política e a prática artística-literária.

É interessante notar aqui que a leitura teórica promovida por Moraes encontra ressonância naquele "sintoma" social moderno vislumbrado com mais força por Raymond Williams e retomado tantas vezes ao longo do presente capítulo, qual seja, a tendência da experiência artística-intelectual moderna em assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, e especificamente sob a óticas de Schwarz e Canclini que pensam os casos latino americanos, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de transformá-la.

A obra *A estética da vida*, de Graça Aranha, toma assim papel central no modelo teórico de Moraes. De acordo com o autor, são os conceitos operacionais e filosóficos presentes na obra de Aranha que acabam por fornecer o substrato da brasilidade aos projetos de transformação de Oswald de Andrade e Plínio Salgado, ainda que não de forma direta.<sup>589</sup> Os dois conceitos de Aranha destacados por Moraes são *intuição* e *integração*. Por meio da intuição seria possível eliminar "as categorias errôneas da realidade nacional" que "prejudicam a apreensão do real"<sup>590</sup>. Então, a integração se efetivaria na construção de "cultura nacional em comunicação com o solo da pátria."<sup>591</sup> A arte expressaria assim o "verdadeiro caráter brasileiro"<sup>592</sup> desde que seus produtores se mantivessem fieis à questões contemporâneas e furassem "a camada mistificadora da cultura importada"<sup>593</sup>, sempre se aproximando cada vez mais da realidade dos aspectos culturais brasileiros. A partir de 1924, não se tratava mais de "combater o passado em nome da atualização/modernização", explica Moraes. A ordem era acessar o mundo da cultura por meio da categoria de nacionalidade.<sup>594</sup>

Com efeito, temos de reconhecer que a leitura de Eduardo J. Moraes é apenas uma entre as muitas interpretações acerca do modernismo paulista<sup>595</sup>. Mas, por mais distintas que

---

<sup>589</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>590</sup> Ibidem

<sup>591</sup> Ibidem, p. 167-8.

<sup>592</sup> Ibidem.

<sup>593</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>594</sup> Ibidem.

<sup>595</sup> Para uma introdução ao tema indicamos: BARCINSKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: pré história* aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes – edições SESC, 2014; CATTANI, Iceia B. *Arte Moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento das artes visuais 1900-1950*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011; COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004; DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção, 1855/1985*, São Paulo: Perspectiva, USP, 1989; FABRIS, Annateresa (org.) *modernidade e modernismo no Brasil*, Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994; FREITAS; GRUNER; REIS; KAMINSKI; HONESKO (orgs.) *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016; NAPOLITANO, Marcos. —*Arte e Política no Brasil: História e Historiografia*” in. EGG; FREITAS; KAMINSKI (orgs.), *Arte e política no Brasil:*

possam ser as conclusões dos inúmeros teóricos que se dedicaram ao tema, nenhum deles nega o irrefutável: a partir de 1924 ser "moderno" significava ser "nacional" para os modernistas. Moraes chega a definir o ideário de todo o grupo modernista a partir de 1924 pela máxima: "só atingiremos o universal passando pelo nacional."<sup>596</sup> Nesse ponto, encontramos uma das chaves para compreender a depreciação do modernismo paulista pelos *moços* dos anos 40.

Primeiramente, é válido questionar a própria autoridade dos modernistas em impor uma definição do nacional. Na esteira do que já apresentamos, é notório que a "essência" identitária formulada por artistas-intelectuais paranaenses no período anterior ao contexto jamais tenha encontrado correspondência afetiva ou simbólica com as temáticas preferidas pelos modernistas paulistas. A ideia da mestiçagem das três raças, por exemplo, não frutificou em solo paranaense, pois, o elemento "negro" foi cortado da composição simbólica no Estado.<sup>597</sup> Assim se a simbologia paisagística visual e textual promovida pelos "donos da arte no Paraná" foi vista como artificial e afastada das questões sociais ~~reais~~ pelos todo um grupo de críticos, tampouco as fabulações do "nacional" concebidas pelos "donos da literatura nos seus redutos metropolitanos aparentemente inexpugnáveis" <sup>598</sup> correspondia as expectativas desses críticos. Nesse sentido, em tal cenário, os paulistas não contribuíram com "avanços literários e artísticos influentes e vultosos"<sup>599</sup>, ainda que pudessem ser reconhecidos pelo pioneirismo de sua tentativa. Uma breve apreciação do texto de Edmur Foncesa – intelectual mineiro que atuou como jornalista, escritor, poeta e cientista político – nos permite entrever o desprezo com que a geração dos 40 avalia a ação dos modernistas de 1920:

[...] Reconhecemos é verdade e aplaudimos os caminhos abertos por eles. [...] É, de qualquer forma impossível não dar aos poetas de que falamos seu devido valor como lição passada de inconformismo. Apenas sentimos, *depois de tanto sofrimento, tanto sangue e tanto desespero no mundo*, a necessidade de se pensar a poesia com mais seriedade, mais coragem e menos pieguismo.<sup>600</sup>

Da leitura desse trecho, depreende-se a segunda chave para compreender a negação do modernismo paulista. Nas análises apresentadas no primeiro item desse capítulo, "Cruzados sem cruz", procuramos deixar claro que parte da sensibilidade que aproximava artistas-

---

modernidades, 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.XV-XLVI; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 2006; SIMIONI, Ana Paula C. "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação". In. *Perspective*, v. 14, p. 1-31, 2014; SOUZA, Antônio Candido de Mello e. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A., Queiroz, 2000

<sup>596</sup> MORAES. Op. Cit., p. 167

<sup>597</sup> CAMARGO, G. Leão. *Paranismo...*, Op. Cit, 2017.

<sup>598</sup> Ibidem.

<sup>599</sup> Ibidem.

<sup>600</sup> FONSECA, E. "E agora José?", *Joaquim*, n. 19, Curitiba, jul 1948, p. 3 (grifo nosso)

intelectuais nos anos 40, que os fazia se proclamar como uma *geração* era precisamente a desilusão após o testemunho de "tanto sofrimento, tanto sangue e tanto desespero no mundo."<sup>601</sup> A experiência marcada pela Segunda Guerra e pelo autoritarismo proporcionava a esses artistas-intelectuais um sentimento generalizado de desamparo. Eram uma "geração sem infância" imersos numa "luta surda" como definiu Raimundo S. Dantas.<sup>602</sup> Em *Post-modernismo*, artigo publicado na *Joaquim* de maio de 1948, José Paulo Paes escreve: "Não estamos ligados por um programa ou por uma sensibilidade comum, mas pelos *desfeitos* comuns decorrentes de *fontes de influência comum* [...] nossa obra precisa ter raízes mergulhadas na terra, além de simples malabarismos folclóricos"<sup>603</sup>

A urgência, portanto, não era mais atingir o nacional para chegar ao universal. À esse ponto, é válido retornar à síntese de Trevisan no icônico texto "A geração dos vinte anos na ilha". Pois, depois "de romper com o passado nas suas tradições estéreis", era tempo de perceber que o "mundo é um só". A guerra aproximou os *moços*, os problemas "estéticos ou vitais" daquela *geração* eram os mesmos "dos moços de Paris ou dos moços de Moscou". Assim, a esperança de "influir no destino do mundo" jamais poderia se concretizar com uma arte "paranista", ou "modernista", e era preciso fazer "simplesmente arte".<sup>604</sup>

Os usos e significações do paradigma centro/periferia seriam, nesse sentido, um mecanismo capaz de aferir alguma coerência cultural para indivíduos cada vez mais conectados – por meio do aumento da alfabetização e do fluxo de informações através dos meios de comunicação, de transporte e do êxodo para a cidade etc. – a uma rede difusa de histórias, modos de vida e de referências simbólicas. Além disso, a tendência ao universalismo, em amplos sentidos, por parte dos artistas, críticos e escritores tem como causa também a abertura do país e os acontecimentos mundiais. O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são apenas sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais membros de uma comunidade se posicionam nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro e consigo mesmos.

O olhar lançado através da história nos indica: as estruturas do mundo social não são neutras, não existem objetivamente, mas, pelo contrário, são historicamente construídas num

---

<sup>601</sup> Ibidem.

<sup>602</sup> DANTAS, R. "Há uma luta...", Op. Cit., 1947

<sup>603</sup> PAES, José Paulo. "Post-modernismo", *Joaquim*, n. 18, mai. 1948, p. 5

<sup>604</sup> TREVISAN, D. "A geração...", Op. Cit. 1947.

espaço de lutas de representação entre grupos e indivíduos que manifestam suas posições e interesses ao descrever a sociedade tal como a pensam ou como gostariam que fosse.<sup>605</sup>

Global e local sempre serão termos relacionais, da mesma forma o são centro e periferia. Tais termos não descrevem territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. As oscilações entre essas instâncias não são estabelecidas de modo homogêneo e polarizado, pois entre elas existe uma longa rede comunicativa destinada à negociação da diversidade, da qual fazem parte as revistas, os jornais, as academias, os museus e diversas outras instituições<sup>606</sup>

Portanto, reflexões como as dos teóricos aqui referenciados residem em entender o efeito que os modos de ver as outras pessoas (interpretações sobre a modernidade organizadas em antagonismos econômicos, políticos e culturais – culto/massivo, colônia/metrópole, autonomia/centralização, cosmopolita/local, desenvolvidos/atrasados) tiveram sobre hábitos de pensar pessoais e coletivos. Raymond Williams enfatiza que a ideia da sociedade como uma área neutra na qual cada indivíduo é livre pelo direito natural para seguir seus próprios interesses camufla, justamente, modos de exploração política e cultural.<sup>607</sup>

Buscar compreender como sujeitos dedicados à crítica da produção artístico-literária em seu próprio meio atribuíram sentido a tal prática perpassa, portanto, o próprio esforço desses indivíduos por assimilar as transformações substantivas vivenciadas através da lógica discursiva que as organiza. O *local*, sempre atrás de si mesmo. O *global*, o *outro* – ou seríamos o *nós* no idealizado e inalcançável *porvir*?

O global opõe-se tão pouco ao local, pois é ele quem o produz. O global designa somente certa distribuição de diferenças a partir de uma norma que as homogeniza. O folclore é o efeito do cosmopolitismo (*assim como o é a necessidade de “por em dia a arte, no Paraná, com o seu tempo”*). Se nós não soubéssemos que o local é local, ele seria para nós uma pequena globalidade. O local aparece na medida em que o global se torna (*im*) possível e necessário.<sup>608</sup>

<sup>605</sup> Algumas das reflexões teóricas apresentadas no final do presente capítulo já foram publicadas no artigo FREYESLEBEN, A.; KAMINSKI, R. "Ideias da 'província': críticas sobre arte e literatura na Curitiba de meados do século XX" in.: *Fenix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 14, ano XIV, n.1, jan-jun 2017. Disponível em

<[http://www.revistafenix.pro.br/PDF39/artigo\\_1\\_secao\\_livre\\_Alice\\_Freyesleben\\_e\\_Rosane\\_Kaminski\\_fenix\\_jan\\_jun\\_2017.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF39/artigo_1_secao_livre_Alice_Freyesleben_e_Rosane_Kaminski_fenix_jan_jun_2017.pdf)> acesso 6 jun 2017

<sup>606</sup> CANCLINI, N. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

<sup>607</sup> WILLIAMS, Op. Cit, 1969, p. 334.

<sup>608</sup> TIQQUN, “Notas sobre o local”, trad. Vinícius Honesko in. *Sopro - panfleto político cultural*, Florianópolis: Cultura e Barbárie, n. 49, abr. 2011. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/notassobreolocal.html>> acesso: 02 jul. 2016 (comentários nosso).

## CONCLUSÃO

[...] sobre a cultura, a literatura e a arte pode-se falar de muitas formas, na contramão das disposições de uma polícia epistemológica que opera em nome da estética, do erotismo, do poder, da linguagem e de qualquer outra aura moderna ou pós-moderna.

Beatriz Sarlo. (2010, p.25)

Quando uma pesquisa se desenvolve em torno de um objeto histórico já debatido no espaço acadêmico se torna ainda mais necessária a movimentação entre duas dimensões que se cruzam na interpretação desse objeto. Por um lado, existe a inscrição do mesmo num plano no qual se procura explicar seu posicionamento e as tensões enfrentadas em meio às conjunturas sociais em que esteve inscrito. Por outro, defronta-se com a dimensão da leitura posterior a qual esse objeto é submetido. Isto é, as formas pelas quais pesquisadores, legitimados em razão do domínio teórico e do lugar institucional dos quais desfrutam, produzem, sobre o objeto, uma coletânea de interpretações que passam a ser tidas como legítimas. Ocorre que, no caso da presente pesquisa, o movimento entre essas duas dimensões precisa ser ainda mais cauteloso dada a natureza sempre errante do próprio objeto de estudo: os sentidos do termo "moderno" que envolvem as produções artísticas e literárias do meio cultural curitibano. Assim, quando buscamos compreender os discursos articulados pelos produtores de objetos simbólicos em um dado momento e em uma localidade específica é preciso estar ciente da própria essência modificadora que caracteriza o termo "moderno", cujo conteúdo semântico necessita variar no tempo e no espaço para existir, e como não poderia ser diferente, essa maleabilidade do "moderno" também tem efeitos nas leituras acerca dos discursos sobre o moderno feitas *a posteriori* por historiadores no espaço da academia.

Sob tal âmbito, é importante considerar que os artistas-intelectuais articuladores dos discursos sobre o "moderno" atuam a partir de em lugar próprio, em que contendas sociais vêm a tona figuradas, deslocadas e que portanto, suas avaliações sobre a o caráter —~~m~~oderno” (ou não) das obras artística-literárias e instituições que caracterizam seu meio cultural se misturam a uma série de outras questões que não se restringem aos elementos intrínsecos das obras e instituições artísticas. Da mesma forma, é crucial perceber que os produtores de conhecimento sobre o passado, por mais matizadas e ponderadas que sejam suas pesquisas, fazem escolhas e definem elementos para análises a partir do próprio objeto que pretendem analisar. Isto é, a relação que se estabelece entre um *fictor* e os elementos por ele designados a fornecer testemunhos (pessoas, eventos, estruturas, documentos, obras, conceitos, etc) pode variar muito. No mesmo sentido, podem variar também as relações entre os *fictores* e as

formas como uns servem de referência para outros. Assim, por mais distintos que sejam os olhares lançados sobre o passado, as estratégias mobilizadas na construção de narrativas históricas sempre objetivam obter o "efeito de verdade" pelo arranjo que seus narradores conferem aos seus documentos e à fortuna crítica que os antecedeu como formas

Para tentar caminhar com mais segurança entre as duas dimensões que circundam os discursos sobre moderno, como foi visto ao longo do texto, organizamos nosso trajeto em três etapas que coincidiram com os três capítulos apresentados. No primeiro momento procuramos expor os alguns aspectos substantivos que caracterizam a primeira metade do século XX em Curitiba e que, portanto, envolvem todas as problemáticas levantadas na pesquisa. Dentre esses aspectos destacamos as muitas mudanças que, como um todo, transformaram a vida cotidiana em diferentes proporções no cenário curitibano. Vale lembrar que foi durante essa primeira metade do século XX que um meio artístico-literário se estruturou na cidade. Percebemos, com a pesquisa, que um dos aspectos substantivos mais relevantes para a própria constituição do nosso objeto foi a expansão comunicacional, pois a intensidade e rapidez do fluxo de informações cresceu através da expansão do parque gráfico da cidade e do incremento na circulação de periódicos, como jornais e revistas. Esses periódicos serviram como elemento aglutinador para aqueles interessados em debater e tornar públicas as análises e percepções sobre diversos temas, entre os quais, as artes e a literatura. Assim, a divulgação tanto de obras literárias quanto das opiniões sobre as artes em geral se dava por meio de resenhas e ensaios críticos tendo as revistas literárias como principal veículo. Foi por meio de revistas literárias, como *Cenáculo*, que o Simbolismo se fez notório na virada do século XIX para o século XX, como primeira manifestação literária aglutinadora de escritores no Paraná. Em meados dos anos 1920, o quadro se repetiu e revistas como *Club Curitibano* e *Ilustração Paranaense* desempenharam papel protagonista na divulgação e institucionalização das ideias e imagens apresentadas como “paranistas”. Na segunda metade da mesma década, um grupo de jovens escritores locais que se proclamaram futuristas num primeiro momento, assumindo-se como modernistas depois, também publicou textos nos jornais e revistas curitibanos pela defesa do livre uso da linguagem; do emprego do humor entre outras demandas “modernas”.

Além das resenhas críticas sobre vários aspectos do meio artístico-literário, os jornais e revistas da cidade noticiam também eventos culturais, homenagens públicas e inaugurações de obras e monumentos. Em tais ocasiões alguns nomes nunca eram esquecidos. Alfredo Andersen era um deles. Para satisfação de uns e a desgosto de outros, o nome do pintor norueguês, que se envolveu com a educação artística na cidade desde o primeiro decênio do

século XX, de fato esteve presente nos discursos sobre as artes visuais paranaenses muitos anos depois da sua morte em 1935.

Outro aspecto que foi considerado substantivo para se pensar as condições dos debates artísticos na cidade é o lugar central que Estado ocupa como principal financiador de espaços institucionais como o Salão Paranaense de Belas Artes e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tal aspecto é importante para compreender algumas particularidades dos discursos sobre o moderno no meio artístico-literário local. Pois, no caso do estabelecimento do Salão a escolha de jurados, que sempre ficou a cargo de agentes nomeados pelo governo do Estado, foi motivo constante de críticas publicadas em periódicos curitibanos durante mais de dez anos após da criação do Salão. A polarização ficava, grosso modo, entre aqueles que acusam o júri de premiar apenas pintores e obras "acadêmicos" em detrimentos dos "modernos" e os que destacavam a qualidade das pinturas apresentadas no Salão e a competência do corpo de jurados do certame. No que se refere à EMBAP, também ocorreram embates sobre a instituição. Na visão de alguns alunos e ex-alunos, a maioria do quadro docente e a disposição curricular da Escola corroboravam para que concepções artísticas conservadoras fosse ainda mais valorizadas no cenário paranaense *provinciano*, como se dizia naqueles anos.

Em suma, o objetivo que moveu toda a primeira etapa do trabalho foi sintetizar um substrato de referências culturais que permitisse a compreensão tanto dos pontos de partidas de alguns historiadores no ato de escritura sobre as artes e a literatura no estado, quanto do teor dos discursos sobre o "moderno" que foram analisados na etapa final desse trabalho.

Na sequência, procurou-se explicitar alguns caminhos no processo de constituição de balizas na historiografia sobre a modernização das artes paranaense. Assim, analisamos interpretações preeminentes nesse campo de estudo não como sínteses teleológicas dos acontecimentos do passado, mas como produtos de uma versão da história que selecionou certos aspectos da época como significativos e merecedores de serem sintetizados dessa forma. Percebemos que o papel desempenhado por Adalice Araújo nesse processo foi crucial pelo pioneirismo e pela legitimidade institucional alcançada pela autora. Narrada como parte do processo evolutivo do meio artístico-literário curitibano, a periodização da modernização nas artes no estado ou do "movimento de renovação" tomou como ponto de partida as formas de classificação e percepção dos próprios produtores da narrativa. É o que colocamos em questão ao dispor narrativas distintas sobre as situações de modernidade/renovação artística em Curitiba.

Nessa etapa, destacamos que quando uma narrativa qualquer sobre o moderno é traçada, o dispositivo dialético que estabelece rupturas ao mesmo tempo em que cria períodos

entra em ação. Nesse processo narrativo, a natureza do material separado, ou seja, as ações, obras, pensamentos e etc que caracterizam uma ruptura daqueles outros que marcam uma continuidade não é o fundamental. A pluralidade de narrativas sobre o moderno na história da arte e da literatura local evidencia como é pouco útil buscar uma única explicação histórica precisa acerca das contingências que motivaram artistas-intelectuais à propor uma ~~“modernização”~~ ou ~~“renovação”~~ das práticas artísticas em Curitiba. Empenhamo-nos para demonstrar que tal constatação não decorre apenas da liberdade narrativa inerente ao ofício do historiador, mas também da própria natureza do objeto investigado, pois não há um produto único resultante do modernismo. Com efeito, tantas são as circunstâncias em que artistas-intelectuais se unem com o sentido de ~~“renovar”~~ as artes visuais e a literatura no período que se inicia nas primeiras décadas do século XX e avança até meados dos anos 60, quantas são as possibilidades narrativas para se contar as histórias desses modernismos no meio curitibano.

Assim, após refletir sobre a natureza multitemporal e multifacetada do modernismo no meio artístico-literário da cidade, mergulhamos na terceira etapa de nosso trajeto: a análise de alguns discursos sobre o moderno característicos da década de 1940. Analogamente às situações narradas pelos historiadores da arte paranaense, também encontramos nos anos 40 os autoproclamados modernos refutando aspectos do legado artístico que os precedeu – negando inclusive qualquer vinculação com o nome "modernistas". A apropriação da passagem de Jean Cocteau por Dalton Trevisan é sintoma disso - ~~“ainda~~ não chegamos à idade, em que os valores se equilibram; só quando as grandezas de ontem já não perturbem os novos, [...], só então conquistamos - também nós - a liberdade em relação a elas.”<sup>609</sup> O ponto importante nos parece residir no fato de que as grandezas de ontem sempre perturbarão os de hoje.

Logo, nesse último capítulo perseguimos sentidos investidos nos discursos sobre o moderno no cenário cultural curitibano na década de 1940 por julgarmos que tanto os aspectos substantivos que marcaram o decênio como a própria atenção da historiografia aos discursos articulados por artistas-intelectuais nesse período fazem desse recorte temporal um momento de densidade significativa no campo de discussão sobre a modernidade artística em Curitiba. Dentro dele, tomou proeminência o papel da revista *Joaquim*, pelo extenso corpo documental que permite investigar o debate sobre o moderno em questão.

Ao entrar no debate historiográfico sobre o período, se fez necessária a escolha de um eixo condutor para nossa análise. Assim, a partir da observação das fontes, elencamos dois

---

<sup>609</sup> Apud. TREVISAN, D. ~~“Viaro, hélas... e abaixo Andersen!”~~, *Joaquim*, n. 7, Curitiba, dez. 1946, p. 10



*topoi* como principais ordenadores simbólicos para as relações vividas e expectativas partilhadas por artistas-intelectuais que simultaneamente comemoram e incriminam a chegada da "modernidade". O primeiro *topos* associou o sentido da palavra moderno à ideia geral de crise na própria experiência histórica. A análise de todos os números da *Joaquim* demonstrou que os artistas-intelectuais que participaram ativamente das edições da revista ou que foram publicados por ela expressavam em seus textos uma tônica de desamparo e descrença no projeto ideológico da modernidade que prometia a melhora nas condições sociais por meio do desenvolvimento da técnica. Percebemos que um dos sentidos de ~~o~~ "moderno" para toda a geração de "cruzados sem cruz", conforme consta numa nota explicativa da revista, advinha das incertezas em relação às transformações da vida urbana com seus saldos contraditórios, do descontentamento com a hegemonia dos valores e costumes burgueses e do sofrimento causado pela Segunda Guerra. Lembramos que mesmo que o combate tenha ocorrido em solo europeu, desde 1942 até o fim do conflito, comícios comemorativos eram realizados nas praças centrais de Curitiba para comemorar a entrada oficial do Brasil no combate. Além disso, jovens da cidade foram convocados para as frentes de batalha. Todo esse quadro contribuiu para acentuar desconfiança em relação ao futuro moderno.

Mas, ao mesmo tempo em que se declaravam desprovidos de razões para lutar, os *moços da Joaquim* discorriam nas páginas da revista sobre a necessidade de atualizar a arte no Paraná como forma de influir nas suas realidades concretas. As artes, nesse sentido, encerravam uma potência performativa que aproximava todos os membros da mesma geração em nível mundial. Procuramos tornar visível que a ideia de geração apresentada na revista abrangia todos os que sofriam com as mesmas incertezas perante ao futuro do mundo.

Assim como o primeiro, o segundo *topos* eleito para conduzir nossa argumentação não é uma característica exclusiva do meio curitibano no recorte temporal proposto. Na verdade, a recorrência de discursos que atrelam o binômio *periferia-centro* numa correspondência semântica com o par *atraso-progresso* caracteriza grande parte dos debates sobre o moderno articulados em inúmeros centros urbanos. Contudo, quando tomado de forma circunscrita a análise desse *topos* possibilitou apreender características e valores particulares a uma comunidade de indivíduos que buscam delimitar seus próprios lugares em meio às redes de circuitos culturais.

No recorte estudado, concluímos que enquanto alguns agentes culturais escreviam sobre as virtudes e qualidades das obras artísticas (literárias e visuais) produzidas em Curitiba, bem como sobre o frutífero cenário cultural local, outros expressavam suas insatisfações com a vida na "província", na terra dos ~~o~~ "pinhões" por não lhes possibilitar condições de consumir

e produzir uma arte verdadeiramente "moderna". Tal polarização quase sempre coincidia, respectivamente com as posições de assentimento ou oposição em relação às políticas culturais vigentes. Nesse quadro, as avaliações sobre a arte da ~~metrópole~~ "metrópole" que se opunha a arte da ~~província~~ "província" não são lineares e únicas e tampouco podem ser descritas apenas por modelos de imperialismo cultural e poético, de difusão intercultural ou de virtualidade teleológica. Como verificamos, em algumas situações a referência ao meio artístico paulista é incentivada, em outras é recriminada. Coexistem discursos que equiparam nomes da cena artística à ícones da cultura ocidental e discursos que negam qualquer significância das produções artísticas paranaenses no contexto nacional. Fundamental, portanto é perceber que as ressignificações locais da cultura sempre ensejam recriações originais de produtos alheios.

Finalmente, gostaríamos de deixar clara nossa convicção no potencial da questão do modernismo, em sua demanda pelo ~~moderno~~ "moderno", para a elaboração e reconstrução de várias ideologias da modernidade (não só artísticas) ativas em seus respectivos tempos. Contudo, a extrema delicadeza epistemológica exigida pelo trabalho com os discursos sobre o moderno deve ser prezada, pois a rotulação de obras e artistas sempre nos aproxima do risco de cair naquela lacuna capaz de converter uma determinada obra (crítica, literária ou plástica) em alegoria geral para reificar uma classificação-periodização. Afinal como bem expressa Jameson, ~~uma~~ "uma das glórias que autopromovem o modernismo é o fato de que muitas vezes ele cria seus próprios objetos e referências subjetivas, por virtude do próprio poder de seus nomes."<sup>610</sup> Como vimos, chegam a convencer até nós mesmo, seus analistas.

Assim, longe de propor uma conclusão definitiva às questões aqui levantadas, mais uma vez nos apropriamos das palavras de Canclini no momento de finalizar este texto:

[...] a queda dos relatos totalizadores não elimina a busca crítica [...] dos sentidos na articulação das tradições e modernidades. Com a condição de reconhecer a instabilidade do social e a pluralidade semântica, talvez seja possível continuar se perguntando como as artes constroem sentidos em suas mesclas inevitáveis [...] numa situação de trânsito interminável na qual nunca se encerra a incerteza do que significa ser moderno.<sup>611</sup>

E se a perspectiva histórica nos permite verificar que o que se acredita como estabelecido nos bens e mensagens simbólicas não se corporifica já de imediato às práticas do cotidiano, é difícil imaginar que essa dimensão não marque de alguma forma o público sobre o qual age no dia a dia.

<sup>610</sup> JAMESON, Op. Cit. p. 183

<sup>611</sup> CANCLINI, Op. Cit. p. 336-356.

## REFERÊNCIAS

### FONTES DOCUMENTAIS<sup>612</sup>

- Relatório de José Niepce da Silva Secretario dos Negócios de Obras Publicas e Colonização, ao Presidente do Paraná, Carlos Cavalcanti, em 31 de dezembro de 1912, Curitiba: Typ. Alfredo Hoffmann, 1910. p.34-35
- Relatório da Comissão de Melhoramentos de Curitiba, em 15 de abril de 1914. Annaes da Camara Municipal. Sessões de 15 de Outubro de 1913 á 24 de Julho de 1914. Curitiba: Typ. d'A Republica, 1914; Lei Municipal n.º 768, de 27 de maio de 1929. Leis, Resoluções, Decretos e Atos de 1929. Curitiba: Impressora Paranaense, 1939. p.10-14.
- *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*. Curitiba: anno 4, n. 3, mar. 1930.p. 30
- “Orquestra Futurista de Marinetti e seus instrumentos inventados”, *Diário da Tarde*. Curitiba: 13 out. 1921
- GOMES, Raul. —Arte fragmentária.” *Comércio do Paraná*, Curitiba, 28 fev. 1924. p.2
- Mensagem dirigida a Camara Municipal pelo Prefeito João Moreira Garces, na 8ª legislatura em 15 de abril de 1923. Curitiba: Tip.d’ A republica, 1923. p. 84
- MANFREDINI. *Gazeta do Povo*, 20 out. 1926
- TURIN, João. *Gazeta do Povo*, Curitiba: 19 out 1926
- GARCEZ, Moreira. *Gazeta do Povo*, 3 nov. 1926
- TREVISAN, D. —Viaro Hélas abaixo Andersen..”. *Joaquim*, Curitiba, dez. 1946, p. 10
- ANDERSEN, A. *Diário da Tarde*, Curitiba, 1917.
- *O mestre e seus discípulos*, 17 nov. a 17 dez. 2010 Museu Alfredo Andersen (Disponível no centro de documentação do Museu Alfredo Andersen)
- *Panorama da arte do Paraná II: discípulos de Andersen e artistas independentes*. Exposição no BASEP, ago. a set. de 1976. Curitiba: BADEP, 1976. (Disponível no centro de documentação MAC-PR.)
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 11 jan. 1931
- NEVES, Berillo. *Ilustração Paranaense*, 29 mar. 1930
- LANGE DE MORRETES, *Gazeta do Povo*, 11 abr 1931
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 11 jan. 1931.
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 nov. 1931.
- VIARO,G. *O Dia*, Curitiba, 13 nov. 1931
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 nov. 1931.
- *Gazeta do Povo*,Curitiba: 15 dez. 1932
- COELHO JUNIOR, *Ilustração Paranaense*, Curitiba, 31 mai. 1930
- SA BARRETO. Texto introdutório. In: “Sociedade de Artistas do Paraná. III SalãoParanaense.”Curitiba, jan. 1934. Catálogo de exposição. (MAC-PR)
- Encadernados do MAC-PR - I ao XVII S.P.BA. - disponível no centro de documentação MAC-PR.
- Plano de Urbanização de Curitiba. In: PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Boletim PMC. Ano II, n.12. Curitiba: Nov.dez. 1942
- PARANÁ. Interventor Federal. Prestação de Contas do Interventor Federal no Paraná, Manoel Ribas ao Presidente da República, jan. 1945 (Casa da memória).
- BOLETIM PMC. Plano de Urbanização de Curitiba. Curitiba, novembro/dezembro, ano II, n. 12, 1943. p. 136.
- VARGAS, Getúlio. In: Cultura Política, ano IV nº. 38, mar. de 1944, p.7
- *O DIA*, Curitiba: 10 out. 1943
- PILOTTO, Valfrido. *Diario da Tarde*, 19 set. 1944
- GOMES, Raul. A SCABI e um pouco da sua história. *Diário do Paraná*, Curitiba: 21 nov. 1969. (grifo nosso)
- Carta de Raul Rodrigues Gomes à ValdridoPilotto, s/ data. Disponível no centro de documentação do MAC-PR. (grifo nosso)

<sup>612</sup> Elencadas na ordem em que são mencionadas no corpo do texto.

- PILOTTO, Valfrido, “Discurso de inauguração do 1º Salão Paranaense”, *Revista Intercambio* – Ano VII, janeiro de 45, n.º 1, Rio de Janeiro, p. 44
- ATOS DA INTERVENTORIA FEDERAL, n.º 202, Diário Oficial do Paraná, Curitiba, 27 de setembro de 1944
- GOMES, Raul Rodrigues, texto elaborado para resgatar a história do Salão. s/ data. Disponível para consulta no MAC-PR
- Atos do Decreto nº 2009, Diário Oficial Estado do Paraná, Curitiba, 26 out. 1944
- LUZ, Nelson. “IV Salão Paranaense”, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 dez. 1947
- *Gazeta do Povo*, Curitiba: 02 nov. 1944
- DECRETO 2230, *Diário Oficial Estado do Paraná*, Curitiba, 29 out. 1945
- EMÍLIO, Alfredo. *O Dia*, Curitiba, 14 nov. 1944
- Convite impresso para o comparecimento às solenidades de inauguração da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em nome da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, 17 abr. 1948 - Disponível no setor de documentação Guido Viaro - Solar do Barão.
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 jan. 1948
- *O Dia*, Curitiba, 27 jan. 1948)
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 18 abr. 1948
- CARNEIRO, Newton. “Mariano de Lima e o ensino de artes em Curitiba”, *Revista do Instituto de Letras e Artes*. Curitiba, UFPR, 1972
- EMBAP. *Um pouco da história da Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Texto introdutório ao *Guia Acadêmico da EMBAP: 1993*, Curitiba, EMBAP, 1993
- Livro de Atas das reuniões da Congregação da EMBAP (1948-1988) – Disponível no centro de documentação da EMBAP
- VELLOSO, F. entrevista concedida à Camargo. in. CAMARGO, Geraldo Leão V., *Escolhas abstratas*, Op. Cit., 2002, p. 57
- RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL – Série Regional: Parte XXVI – Paraná. Censos demográfico e econômico. Rio de Janeiro: IBGE, 1955.
- MARTINS, Wilson. *O Dia*, Curitiba, 26 nov. 1945
- TREVISAN, Dalton. “Geração dos vinte anos na ilha”, *Joaquim*, n. 9, Curitiba, mar. 1947, p. 3
- MARTINS, W. entrevista realizada por Oliveira, Luiz C. S, Curitiba, abr. 2005
- DRUMMOND, *Joaquim*, n.º 2, Curitiba, jun. 1946, p. 17
- “Poty segue para França”, *Joaquim*, n. 6, Curitiba, nov. 1946, p. 13
- CAMPOFIORITO, Q. “Os ilustradores de Joaquim”, mai. 1947, P. 10
- LORCA, Garcia. “Romance Sonâmbulo”, *Joaquim* n. 6, Curitiba, nov 1946, p. 3
- LOZZA, Raúl. “Poema inventado, n.º 6”, *Joaquim*, n. 17. Curitiba, mar. 1948, p. 9
- GIDE, André. “Poemes d’André Gide”. *Joaquim*, n. 16. Curitiba: fev. 1948, p. 10
- MILLIET, Sérgio. *Joaquim*, n.10, Curitiba: mai. 1947 p. 3
- PINTO, Armando Ribeiro. “Assistência às crianças desamparadas”. *Joaquim*, n. 21, Curitiba: dez. 1948, p. 11
- Bini, Fernando. *Arte Paranaense: movimento de Renovação*, Curitiba: Galeria da Caixa Econômica Federal, 6 a 30 nov. 1998 (Catálogo de exposição)
- Catálogo *Gente nossa, Coisas nossas* – a lenta abertura para os tempos modernos, Curitiba: Galeria Banestado, 1989. Disponível em <<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Banestado61anos/Alentaaberturaaparaostemposmodernos.pdf>>
- FREYESLEBEN, *O Dia*, Curitiba, 10 out.
- *Gazeta do Povo*, Curitiba, 18 dez. 1941
- PILOTTO, *Diário da Tarde*, 19 set. 1944
- VELLOSO, Fernando. Depoimento de Violeta Franco, Curitiba, 14 mai. 1984 - Setor de Documentação e pesquisa do MAC-PR.
- LOIO-PÉRSIO, entrevista concedida a Geraldo Leão, 2001
- LOIO-PÉRSIO, “Genealogia da pintura moderna”, *Diário do Paraná*, Curitiba, 9 out. 1955.
- VELLOSO, entrevista concedida à Geraldo Leão, Curitiba, 2001
- MANFREDINI, Jurandir. Renovação ou Morte! *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 out. 1926.
- FRANCO, Violeta. Depoimento datil. s.d. - Setor de Pesquisa do MAC-PR
- VIRMOND, E. Entrevista concedida à Geraldo Leão, Curitiba, 2001
- Artistas de fancaria. *Diário da Tarde*, Curitiba, 23 dez. 1957
- FERREIRA, Ennio M. —Salão do Paraná na Berlinda”, *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 dez. 1962

- VIARO, G. entrevista concedida à Adalice Araújo, *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 out. 1971
- "Manifesto para não ser lido", *Joaquim*, n.1, Curitiba, abr. 1946, p. 3
- MILLIET, Sérgio. "A marginalidade da pintura." In: *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Livraria do Globo: 1944, p. 101-155.
- LINHARES, T. "Presença de Kafka", *Joaquim*, n. 12, Curitiba, ago. 1947, p. 13
- DANTAS, Raimundo de Souza. "Há uma luta surda entre nós" *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 11
- GIDE, André. "Journal". In. *Joaquim*, n. 16, Curitiba, fev. 1948, p. 16.
- TREVISAN, D. "Canto da sereia", *Joaquim* n. 3, Curitiba, jun. 1946, p. 12-14
- TREVISAN, D. "—minha cidade", *Joaquim*, n. 6. Curitiba, nov. 1946, p. 18
- TREVISAN, D. "—Nicanor, o herói". *Joaquim*, n. 6. Curitiba, nov. 1946, p. 8-9
- TREVISAN, D. "O Retrato", *Joaquim* n. 12, Curitiba, ago 1947, p. 7-8
- TREVISAN, D. "—Os três reis magos", *Joaquim*, n. 7, Curitiba, dez. 1946, p. 16
- TREVISAN, D. "—Veneza, oh Veneza..." *Joaquim*, n. 5. Curitiba, out. 1946, p. 13
- TREVISAN, D. "Sete anos de pastor", *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 16
- TREVISAN, D. "Eucaris, a dos olhos doces", *Joaquim* n. 1, Curitiba, abr. 1946, p. 12-13
- S/ autoria, in. *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 5
- KOESTLER, A. "O último julgamento", *Joaquim* n. 11, Curitiba, jun. 1947, p. 5
- FREYESLEBEN, W. C. "5º Salão Oficial Paranaense de Belas Artes", *O Dia*, Curitiba, 25 dez. 1948 (grifo nosso)
- TREVISAN, D. "Emiliano, poeta medíocre", *Joaquim*, n. 2, Curitiba, jun. 1946, p. 16-7
- LAZZAROTTO, P. "Poty e a Prata de Casa" (entrevista à Erasmo Pilloto), *Joaquim*, n. 1, Curitiba, abr. 1946, p. 7
- II Concurso Literário da Academia de Letras José de Alencar. In "Oh! As ideias da província...", *Joaquim*, n. 8, Curitiba, fev. 1947, p. 17
- RUBENS, Carlos. *Catálogo do VI Salão Paranaense de Belas Artes*, Curitiba para consulta a, 1949 – Disponível para consulta no Setor de Documentação do Museu de Arte Contemporânea - MAC-PR
- *O Dia*, Curitiba, 4 nov. 1943.
- GOMES, Oscar Martins. "III Salão Paranaense de Belas Artes", *Revista da Academia Paranaense Letras*, n. 12, ano 4, Curitiba, 4 dez. 1946
- ROCHA NETO, Bento Munhoz. Discurso proferido em 1 mai. 1947, publicado in. *Joaquim*, n. 12, Curitiba, ago. 1947, p. 3
- LINHARES, Temístocles. "Raízes do simbolismo no Paraná" (trecho de ensaio), *Joaquim*, n. 6, Curitiba, nov. 1946, p. 5
- MARTINS, W. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1945.
- LUZ, Nelson. "Ecos do Salão Paranaense". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 jan. 1948
- LUZ, Nelson. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 dez. 1947.
- "Crônicas Paralelas". *Joaquim*, n. 1, Curitiba, abr. 1946, p. 5.
- FARIA, Octavio. "Paraná, a imagem do Brasil", in *Maquiavel e o Brasil*, 1931, p. 117-8, Apud. *Joaquim*, n. 7, Curitiba, dez. 1946, p. 17
- MIRANDA, A. da Cunha. *Joaquim*, n. 21, Curitiba, dez. 1948, p. 9
- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto pau-brasil", *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1924
- FONSECA, E. "E agora José?", *Joaquim*, n. 19, Curitiba, jul. 1948, p. 3
- PAES, José Paulo. "Post-modernismo", *Joaquim*, n. 18, mai. 1948, p. 5

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005
- \_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009
- \_\_\_\_\_. *Ideia de Prosa*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013
- \_\_\_\_\_. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- \_\_\_\_\_. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- ALAMBERT, Francisco. "A fantasmagoria da Semana", in. FREITAS; KAMINSKI (orgs) *História e Artes – encontros disciplinares*. São Paulo: Itermeios, 2013

- ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução". in *Novos Estudos Cebrap*, n. 14, fev 1986, p. 2-15
- ANDRADE, Mário de. "Regionalismo". In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2º ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008
- ANTELO, Raul, *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984
- \_\_\_\_\_. "Fins do moderno". in: *Travessia*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, n. 31, 1996
- \_\_\_\_\_. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004
- ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea em questão: 3000 anos de arte paranaense*. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974
- \_\_\_\_\_. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- ARISTÓTELES. *Poética* (384-322 a. C). edição bilíngue; tradução e notas de Paulo Ribeiro, São Paulo: Editora 34, 2015
- BARCINSKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: pré história aos anos 60*. São Paulo: WMF Martins Fontes – edições SESC, 2014
- BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Sonho e Invenção do Paraná: Geração simbolista e a construção de identidade regional*. Tese de Doutorado em Sociologia, USP, São Paulo, 2001
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)
- \_\_\_\_\_. "Experiência e pobreza" (1933). in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986
- BINI, Fernando. "Apresentação do Dicionário de Artes plástica no Paraná". 17 fev. 2015. Disponível em < <http://www.artesnaweb.com.br/home.php> >
- BLUMENBERG, Hans. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, Mass: MIT, 1983.
- BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni T. B. A. *A arte em seu Estado: História da arte paranaense*. v. I e II Curitiba: Medusa, 2008
- BOSCHILIA, Roseli. "O Cotidiano de Curitiba durante a II Guerra Mundial", in: *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*. V. 22, nº. 107, out. 1995
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral (1890 – 1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- BRANDÃO, Angela. *A Fábrica de Ilusão: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba 1905-1913*. 1. ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994
- \_\_\_\_\_. "Anotações para uma história da cultura em Curitiba: de finais do século XIX a 1930". in: TEIXEIRA, Valéria Marques. (Org.). *Histórias de Curitiba*. 1ª ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2008, v. 1, p. 104-116
- BRAGA-PINTO, César. "As Amizades Heteróclitas de Nestor Vitor: Cruz e Sousa e Lima Barreto". in: *Escritos*, Ano 4. n.4. RJ: Casa de Rui Barbosa, 2010
- BREPOHL, Marion. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001,
- CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. *Escolhas abstratas- Arte e Política no Paraná (1950-1962)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2002

- \_\_\_\_\_. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. Tese de Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2007
- \_\_\_\_\_. “Escolhas Modernistas: Paisagem *versus* Pintura”. in: EGG; FREITAS; KAMINSKI. (orgs), *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 289-314
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000
- \_\_\_\_\_. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003
- CARMO, Júlio Cesar Botega do. *Alfred Agache e Seu Plano Para Curitiba: Técnica, Institucionalização e o Início do Discurso da Cidade Planejada*. In: **Urbana**, v.04, n.04, mar. 2012
- CARNASCIALI, Juril. *De Plácido e Silva, o Iluminado*. Curitiba: Editora Oficina de Letras, 2000
- CARNEIRO, Newton. “Mariano de Lima e o ensino de artes em Curitiba”, *Revista do Instituto de Letras e Artes*. Curitiba: UFPR, 1972
- CATTANI, Iceia B. *Arte Moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento das artes visuais 1900-1950*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982
- CHARTIER, Roger. —“História hoje: dúvidas, desafios, propostas”. In. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 7(13). 1994. INSS: 0103-2186
- CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andlarsen (1860-1935): Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. Tese de Doutorado em Sociologia, USP, São Paulo, 2011
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004
- CRUZ, Emerson T. *A província desatualizada: visualidade e modernidade na Revista Joaquim (Curitiba: 1946-48)*. Monografia apresentada no curso História, Memória e Imagem, UFPR, Curitiba, 2013
- DE BONA, Theodoro. *Curitiba: pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda., 1982
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- \_\_\_\_\_. *Dicionário histórico-biográfico do Paraná*. Curitiba: Chain, Banco do Estado Do Paraná, 1991
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2013
- GUINSKI. *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: Quadrante Editorial, 2002
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, USP, 307.1989.
- FABRIS, Annateresa (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994
- FERNANDES, José Carlos. "Adalice de 'A' a 'Z'". in: *Caderno Vida e Cidadania Gazeta do Povo*, Curitiba: 8 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/adalice-dez28qlw44y2jlxf6x4ttl2bqyby>>
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2004
- FREITAS, Artur. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo. 1968-1973*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2003
- \_\_\_\_\_. —“Aconsolidação do moderno na história da arte do Paraná”. In. *Revista de História Regional* 8(2) : 87-124, Inverno 2003.
- \_\_\_\_\_. —“Autonomia social da arte no caso brasileiro.” In. *ArtCultura*, Uberlândia, vol.7, n.11, jul-dez.2005.
- \_\_\_\_\_. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013

- \_\_\_\_\_. —Arte moderna: notas sobre autonomia”. in FREITAS; KAMINSKI (Orgs). *História e Arte: encontro disciplinares*, São Paulo: Intermeios, 2013, p. 177-200
- \_\_\_\_\_. "Memória e esquecimento: Adalice Araújo e a invenção da arte paranaense". In: COSTA, Hilton; PEGORARO, Jonas W.; STANCZYK FILHO, Milton (orgs). *O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas*. Volume 1 (Imagens). Curitiba: Máquina de Escrever, 2017
- FREITAS; GRUNER; REIS; KAMINSKI; HONESKO (orgs.) *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016
- FREIRE, Zélia R; RODRIGUES, Jânder B. "O alinhamento de marte e o nascimento de Arthur Koestler: sobre o autor". in. *Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses* Hélio Simões v. 4, n. 2, ISSN 2237-0781, Universidade Estadual de Santa Cruz, Bahia: Ilhéus, 2014, pp. 74-93
- FREYESLEBEN, Alice. *Retratos, críticas e lições: facetas de Curt Freyesleben no meio artístico curitibano (1940-1970)*. Monografia de conclusão do curso História Bacharelado e licenciatura, UFPR, Curitiba, 2015
- FREYESLEBEN, A.; KAMINSKI, R. "Ideias da 'província': críticas sobre arte e literatura na Curitiba de meados do século XX". in.: *Fenix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 14, ano XIV, n.1, jan-jun 2017.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978. pp. 19-23
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004
- HABERMAS, J. —La modernidad: un proyecto inacabado”. in. *Ensayos políticos* Barcelona: Ediciones Península. 1988
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004
- IORIO, Regina Saboia. *Novela e Intrigas - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920*. Tese de Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2003
- JAMESON, Frederic. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- JUSTINO, Maria José. *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba: Clichepar Editora, 1995
- KAMINSKI, Rosane. —Apresença das imagens nas revistas curitibanas entre 1900 e 1920” in. *R. Cient./FAP*, V. 5, jan/jun, 2010
- \_\_\_\_\_. —Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920)”. In: BREPOHL, M.; CAPRARO, A.; GARRAFFONI, R. [orgs.]. *Sentimentos na história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012
- KARL, Frederick. *Moderno e modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Trad. Henrique Mesquita, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas : Editora da UNICAMP, 1991.
- LOPES, Luis Fernando P. —Imaginário paranaense na I República”, in: *Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 1996,
- MARTINS, Wilson. *A política de imigração: um Brasil diferente - Ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná*. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor Ltda., 1989
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1979
- MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978



- MORAES, Everton de O. *"Cortar o tecido da história": condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)*. Tese de Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2016.
- MOREIRA, Caio R. Bona. *Ruínas de um tempo/tempo ou sobrevivências de Dario Vellozo na literatura do presente*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2011.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista* (3ª ed.), São Paulo: Perspectiva, 1987;
- NANCY, Jean-Luc. "Gerações, civilizações" In. *Vacarme*, n. 47, 2009. Disponível em <http://www.vacarme.org/article1761.html> trad. HONESKO, Vinícius. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com.br/2011/04/geracoes-civilizacoes.html>>
- NAPOLITANO, Marcos. "Arte e Política no Brasil: História e Historiografia" in. EGG;FREITAS;KAMINSKI (orgs.), *Arte e política no Brasil: modernidades*, 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.XV-XLVI
- NASCIMENTO, Carla Emilia. *Nilo Previdi: Contradições entre a Arte Moderna e Arte Engajada na Curitiba entre os anos 1940-60*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 2013
- NICOLATO, Roberto. *Literatura e cidade - O universo urbano em Dalton Trevisan*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Programa Pós-Graduação em Letras, UFPR, Curitiba, 2002.
- NUNES, Fabricio Vaz. "Relações entre literatura e artes gráficas na revista Joaquim: ensaios de análise". In. *Revista Científica FAP* (Faculdade de Artes do Paraná), v. 5, pp. 171-187, jan/jun 2010
- OLIVEIRA, Luiz Claudio S. de. *Joaquim contra o Paranismo*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Programa Pós-Graduação em Letras, UFPR, Curitiba, 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 2006
- OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese de Doutorado em História e Historiografia da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPR, 2006
- PEREIRA, Luiz F. L. *O espetáculo dos maquinismos modernos - Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado em História Social, USP, São Paulo, 2002
- PERIGO, Katiucya. *Circuito da Arte - a Rua Xv de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)*. Tese de Doutorado em História, UFPR, Curitiba, 2008
- PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Mundial, 1960
- \_\_\_\_\_. "A literatura do Paraná no século XX". In. *Revista da Academia Paranaense de letras*, Curitiba 60 (35) Jun. 1996
- PROSSER, Elizabeth Seraphim. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953: da escola de Belas Artes de Mariano de Lima à Universidade do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.
- RANCIÈRE, J. "Esthétique, inesthétique, anti-esthétique". In: RAMOND, Charles (org.). *Alain Badiou: penser le multiple – actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 octobre 1999*. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 477-496;
- \_\_\_\_\_. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2001
- RUBENS, Carlos. *Andersen: o pai da pintura paranaense*. Prefeitura Municipal de Curitiba, 1995
- SAID, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. Nova York: Columbia University Press, 1985

SALTURI, Luis Afonso. *Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX*. Tese de Doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2011

\_\_\_\_\_. "Arte e sociedade na Ilustração Paranaense" in. *Sociedade e Política em tempos de incerteza* - I Seminário de Sociologia Política da UFPR, ISSN 2175-6880, Curitiba, 2009. Disponível em <[http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/EixoI/arte-sociedade-Luis\\_Afonso\\_Salturi.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/EixoI/arte-sociedade-Luis_Afonso_Salturi.pdf)>

SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988

SANCHES NETO, Miguel. *A Reinvenção da Província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1998

\_\_\_\_\_. "Joaquim: Modernidade periférica e dupla ruptura". In. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, p. 857-874

SANTOS, Antonio Cesar de A. *Memórias e cidade: depoimentos da transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 1995

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar" in. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

SIMÃO, Giovana T. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2010

SILVA, Maclôvia Corrêa da. *O Plano de urbanização de Curitiba – 1943 a 1963 – e a valorização imobiliária*. Tese de Doutorado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), USP, São Paulo, 2000

SIMIONI, Ana Paula C. "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação". In. *Perspective*, v. 14, pp. 1-31, 2014

\_\_\_\_\_. "Modernismo no Brasil: campo de disputas". In.; BARCINSKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: pré história aos anos 60*. São Paulo: WMF Martins Fontes – edições SESC, 2014. p. 233-263

SIRINELLI, Jean-François. "A geração". In: AMADO, J; FERREIRA, M. (org.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996

SHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: Política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

\_\_\_\_\_. *Pensando com a história – Indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

SOUZA, Antônio Candido de Mello. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A., Queiroz, 2000

TIQQUN, "Notas sobre o local", trad. Vinícius Honesko in. Sopro - panfleto político cultural, Florianópolis: Cultura e Barbarie, n. 49, abr. 2011. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/notassobreolocal.html>>

TRINDADE, Etelvina M. de Castro. *Clotildes ou Marias: mulheres de Curitiba na primeira república*. Tese de Doutorado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1992.

VASQUEZ, Ana Lúcia de L. P. *O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2012.

VEZZANI, Iriana N. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Ilustrada (Curitiba 1888-1889)*, Dissertação de Mestrado em História e Historiografia da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPR, Curitiba 2013.

- WACHOWICZ, Ruy. *História do Paraná*. 9 ed. Col. Brasil diferente, Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2001
- WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tomás J. M. K. Szmrecsányi. 5. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1987
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade – 1780-1950*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969
- \_\_\_\_\_. *Palavras-Chave: um vocabulário de Cultura e sociedade*. Trad. Sandra G. Vasconcelos - São Paulo: Boitempo, 2007
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.